

القاهرة

أدب ♦ فكر ♦ فن



لغة القصة القصيرة

فخرى أبو السعود .. شاعر كبير مجهول

المتنمره : استأنس كوبريك

ماتيس .. وحشية الألوان

نظرة إلى المسرح المصرى القديم

خواطر من زمن الحداثة والجراد





الفنان المغربي احمد بن سيف،

العودة - زيت على توال

البعد الأول ١٠٠ سم

البعد الثاني ٨١ سم



القاهرة

روية



حرف الواو هو أشد حروف اللغة فردا على منطلق علماء النحو وقراءتهم حاولوا قديما أن يخلصوه فيجسوه مع غيره من الحروف في (باب العطف) ، وبذلوا له في ذلك الكثير من المقربات . . أعطوه مكانا الصدارة على بقية الحروف ، فهو يكتب دائما على رأسها في أي كتاب للنحو ، وقالوا له : « اذهب ، فأنت وحدك لطلقت العطف » ، في حين قيدوا غيره من الحروف بحالة واحدة لا يتمناها : فهذا للاستدراك فقط ، وذلك للإضراب وحده ، وثالث للترتيب مع التعقيب لا يتجاوز ، ورابع للترتيب مع التراخي ليس غير . . إلخ ، بينما صاحبت حرف الواو مطلق الحرية ، يعطف ما يشاء على ما يشاء متى يشاء ، ولكن الحرف المنبسط رفض الخضوع بالرغم من كل هذه المقربات ، فعظم باب (العطف) ، وخرج يتجول بين أبواب النحو الأخرى ما يشاء له مزاجه أو مزاج كاتبه ، فحينما يقتحم باب (القسم) ويمر المقسم به بالرغم من أنه مشغل بالحروف الكثيرة ، وحينما يتطفل على أسرة (المفاعيل) ويفرض نفسه عليها ناصبا من بينها (مفعولا معه) ، وحينما ثالث يزاحم (رب) في بيتها ويطردها من مكانها ويحل محلها فيه . . وهكذا .

ولكن ، هل كانت هذه الحرية نعمة عليه وعلى الكتابة ؟ . ربما ، وهو على أية حال لم يشك ، وتذلل تلك الكتابة لم تتذمر . ولكن الفكر أصيب من هذه الحرية المطلقة ببلوى لا شك فيها . ولا تمننا هنا بلوى القدماء ، فهي هيئة إذا ما قست ببلوانا نحن المحدثين . عندما أقحم نفسه في الكتابات المعاصرة بين اسمين ، فعطفها على بعضها ، بدلا من أن يترك أحدهما وصفا للآخر ، ومعنى هذا كلمة (الفن) وكلمة (الثورة) .

إن الفن ثورة بطبيعته ، فالفنان لا ينتج فنه إلا ليعدل من الواقع الذي يعيشه ، والذي لا يرضى عنه بالضرورة ، فهو بهذا المعنى ثائر على الواقع ، وفنه ثورة تهدف إلى تصحيح هذا الواقع . ولكن عشرات - بل مئات - من الكتابات التي ظهرت في السنوات الثلاثين الماضية ، وضعت حرف الواو بين الكلمتين ، فأصبح عنوان المقال أو الكتاب (الفن والثورة) بدلا من أن يكون (الفن ثورة) . وشتان ما بين العبارتين ، ففي حين تجعل الثانية من الفن ثورة ضد الواقع تستهدف تغييره ، جعلت الأولى من الفن تابعة للثورة وذيلة لها . وإذا كان من المقبول أن يكون الفن مثيرا بالثورة فمن غير المقبول أبدا أن يكون بوقا لها ، فالمثير بالثورة يهيم الأذهان لتقبلها ، ويرسم الطرق لتحقيقها ، ويستحث الهمم لتنفيذها ، وهذا كله لا يفسد الفن ولا يخرج عن معناه . ولكن بوق الثورة شيء آخر ، إنه يبرر الخطأ بدلا من أن يكشفه ، ويبارك الانحراف بدلا من أن يلغيه ، ويخدر العقول بدلا من أن يدفعها للعمل . وهذا هو الإفساد كل الإفساد للفن ، والتخريب أشد التخريب لرسالته .

أليس من واجبتنا إذن أن نتكاتف لنطرد هذا الحرف المتطفل المخرب من مكانه بين الكلمتين ليعود فثورة كما كان ؟ . ●

القاهرة

رئيس مجلس الإدارة
د. عز الدين إسماعيل

رئيس التحرير
عبد الرحمن فهمي

مدير التحرير
صالح كرتيم

سكرتير التحرير
شمس الدين موسى

المدير الفني
محمود المنسي

مجلس التحرير

د. أحمد عثمان

د. أمينة كامل

د. سامية أسعد

د. عبد الغفار مكاوي

د. عبد القادر محمود

د. ماري قريز عبد المسبح

د. محمود فهمي حجازي

هانى الحلواني

مدير الإدارة

عبد الباقى قمحوى

الإعلانات

مؤسسة أبو بكر للإعلان

١٦ شارع البورصة التوفيقية

٣٩ صدارة أبو الفتح بالهرم

ت : ٧٨٢٢٢٤ - ٨٥٩٥٥٦

ص.ب ٢٥١٥ القاهرة

الأسعار

السنوات ٦٠٠ ملليم - السعودية ٥ ريال - سوريا

٣٥٠ ق.س - لبنان ٤٠٠ ق.ل - الأردن ٤٠٠ فلس

٤٥٠ فلسا - العراق ١١٠٠ فلس -

المغرب ٨٠٠ درهم - الجزائر ٦٥٠ سنتا - تونس

٦٥٠ ملليم - الخليج ٦٠٠ فلس

الإشتراكات

قيمة الإشتراك السنوى ٥٢ عدداً في

جمهورية مصر العربية ثلاثة عشر جنيهاً

مصرياً بالبريد العادى . وفي بلاد أخرى

البريد العربى والإفريقى والمكسطن ثلاثون

دولاراً أو ما يعادلها بالبريد الجوى . وفي

مختلف أنحاء العالم ثمانية وثلاثون دولاراً

بالبريد الجوى .

والقيمة تستد مقدماً لقسم الإشتراكات

بالمهنة المصرية العامة المكتاب ج.م.ع نقداً أو

بحوالة بردية ، أو بشيك مصرفى لأمر الهيئة

المصرية العامة للمكتاب - كورنيش النيل -

القاهرة وتضف رسوم البريد المسجل على

الأسعار الموضحة

لغة القصة القصيرة

لماذا تقترب من لغة الشعر؟

د. محمود الربيعي



تقترب لغة القصة القصيرة الناجحة - في صفاتها وتألقها - من لغة القصيدة الشعرية الناجحة . وهذه اللغة تشبه البللور الذي نرى من خلاله - بخيالنا - صوراً تعتمد على مقدار ما يوحى إلينا بكثافته ، وطبقاته الغنية ، وأبعاده المتداخلة ، وهي - كذلك - تشبه المساحة المشعة التي ترسل أضواءها في اتجاهات عدة « متزامنة » . وإنما كانت كذلك لأنها تتجافى عن استخدام اللغة السردية التقريرية المملة ، وتعتمد الإيجاز ، والإشارة الرامزة ، والصورة البلاغية ، أو بعبارة أخرى تعتمد إلى وضع الصورة اللغوية موضع الحقيقة الحرفية .

غريب في الكلمات ، وفي النغمة التي تقال بها . كانت فيهما تثير الرحمة ، حتى إن شاباً حديث العهد بالعمل - كان قد سمح لنفسه أن يسخر منه مقلداً الآخرين - توقف فجأة كما لو كان قد طعن في قلبه . ومنذ ذلك اليوم بدا كل شيء له وكأنه يظهر في ضوء جديد . بدا كأن هناك قوة غير طبيعية تدفعه بعيداً عن الصحاب الذين كان قد تعرف عليهم ورغب بصحبهم . واعتقاداً منه في حسن تربيتهم وتهذيبهم . وبعد ذلك بزمان طويل - وفي لحظات بهجة العظمى - كان ينتصب أمامه شبح النساخ من الصغير المتواضع - بصلعة رأسه ، وكلماته التي تقطع القلب - : « دعوني وشأن ! لماذا تهينوني ؟ » . ومن خلال هذه الكلمات كان كأنما يهتف به صوت آخر : « إنني أخوكم ! » . ويخفي الشاب المسكين وجهه في يديه . وكم ارتعش مرات كثيرة بعد ذلك في حياته ، ومدركاً القدر العظيم من عدم الإنسانية في الإنسان ، ومدركاً القدر العظيم من الفسوة الوحشية التي تكمن مستخفية تحت قناع الأدب المثقف المصفي ! وباللدهشة ! إنها توجد حتى في الشخص الذي ينظر إليه العالم على أنه . جنتلمان ، وعلى أنه رجل شريف .

ينبغي أن يكون واضحاً أن جوجول لا يهدف هنا إلى حكاية حياة « فرد » من الناس ، وإنما يهدف إلى بناء نموذج كلي للبشر . وعلى ذلك فإن هذا « السرد » الذي يطفو على السطح ينبغي ألا يشغلنا عن فقه العبارات الخوافل التي تشكل علامات التحول في البناء الفني

وكاتب القصة القصيرة الذي يعرف بطبيعة فنه يتمتع أصلاً بروح شاعر ، ويتخذ الواقع المباشر - الذي هو جزئي ومتغير بطبيعته - معبراً إلى الحقيقة - التي هي كلية وثابتة بطبيعتها - فيحول هذا الواقع - في الصياغة النهائية - إلى عنصر فعال من عناصر تشكيل الحقيقة . وهذا العنصر - إذا أصررنا على لمحة في تقرير القصة القصيرة - قد يكون من أقل عناصرها خطراً .

إن ملايين القراء الذين تمتعوا - ويتمتعون - جيلاً إثر جيل بقصة « المعطف » لجوجول، يدركون الغنى الباهر في لغتها ، كما يدركون نوع الصفاء الذي يجعلنا نرى أعماقها لأمد بعيد . ويصل إلينا هذا الثراء على الرغم من أنها كتبت بلغة غير لغتنا ، وعلى الرغم من ضحالة بعض ترجماتها إلى غير لغتها الأصلية . إن هذا الصفاء يأتينا مترقفاً مع روح جوجول الشاعرة التي ذابت أسى في شفاء بنى البشر ، فتضمننا في النهاية مع بطل القصة - أكاكي أكاييفتش - هوية واحدة ، في حين يلوح شبح جوجول ذاته - في مدى الرؤية البعيد - مباركاً هذا التوحد الصوفي ، إن لم يصبح جزءاً منه ، وذلك بنجاحه في تحقيق هذا الإنجاز العالي بالتعبير عن الشقاء البشري في أنقى حالاته ، وأشدّها تفتيراً للقلوب :

« فقط عندما كانت السخریات أكبر بكثير من أن تحتل . عندما كانوا يجذبون ذراعه ، ويمتنعونه من الاستمرار في عمله ، كان يعرب عن ألمه قائلاً : « دعوني وشأن ! لماذا تهينوني ؟ » . وكان ثمة شيء

لقصته . لقد وضعت خطأ من عندي تحت بعض هذه العبارات ، ويوسع القارئ أن يمضي في تأملها لتكشف له عن بؤرة المعنى الذي يسعى جوجول إلى إبرازه باستخدام هذه اللغة الفنية الخالية من أي قدر من « الزوائد » والفضول، والتي تسعى إلى تفجير أكبر مساحة من الإيجازات في ذهن القارئ . وسأقف قليلاً عند هذه العبارات :

أ - تؤدي عبارة : « دعوني وشأن ! لماذا تهينوني ؟ » دوراً محورياً في القصة ، إذ توضح أن بطلها - أكاكي أكاييفتش - دفع به إلى حافة المجتمع ، فهو يعامل بهذه النظرة الغريبة التي تجعل منه شيئاً منفصلاً عن إخوانه من بنى البشر . فعبارة : « دعوني وشأن ! » توحي بالرغبة في « الانفصال » « والتوحد » اللذين يعن فيهما البطل ، محققاً بذلك « شبه كمال انقطاع » « بينه وبين الآخرين » . وهذا الموقف ينبع من رفضه العميق لموقف « المجتمع » منه ، ورفضه لقبول « الإهانة » . وذلك لأن العبارة اللاحقة : « لماذا تهينوني » تكشف عن أصل السبب في إحساس البطل الهائل بالتفرد ، والركون إلى « التوحيد » لقد رفضه المجتمع إذ أهانه ، وهاهو ذا يرد له الصاع صاعين ، وذلك حين يلجأ من توحده إلى ركن ركين . وسنرى أن قصة المعطف تنتهي بموت البطل موتاً طبعياً ، بل ألياً . وهو موت غريب مع ذلك ، ومدهش إلى أقصى حد . لقد ذهب إلى داره - هكذا - ومات . والعلة كلها تكمن في أن « الإهانة » التي أصابت صميم إنسانيته أكبر من أن يتحملها . وهكذا صنع جوجول من هذا الإنسان - المتواضع المغمور بكل معاني الكلمة - بطلاً عملاقاً .

ب - هذا الموقف الذي تؤديه العبارة السابقة - والذي يؤدي معنى شبه القطيعة الكاملة بين البطل والناس - لا يلبث أن يؤق بعض الثمار الإيجابية وذلك على نحو تدريجي خافت . وتأتي عبارة : « ومنذ ذلك اليوم بدا كل شيء له (يعود الضمير على شاب حديث العهد بالعمل كان قد سمح لنفسه أن يسخر من أكاكي أكاييفتش لمجرد أن يقلد الآخرين في هذه السخرية) وكأنه يظهر في ضوء جديد » لتكشف عن تحول موقف هذا الشاب ، إذ يبدو التعاطف البشري - منذ الآن - يغزو قلبه . وينبغي أن نلاحظ - من جديد - عبارة « حديث العهد بالعمل » التي تعني « الجسدة » ، « والشبيبة » ، « وحدانية الانضمام إلى المسيرة الاجتماعية » الخ ، كما ينبغي أن يلاحظ أن هذا التعاطف لا يشمل سوى مساحة ضيقة (قلب شاب واحد) ومع ذلك يترتب عليه نوع من « الكشف » « وانقشاع الغشاوة » تكون له نتائج أبعد مما نتصور . وتوهم كلاً « ضوء جديد » إلى أن ما حدث ليس « تنويراً » (ضوء) فحسب ، وإنما هو تنوير لم يسبق له مثيل (جديد) . ولست أريد أن أحمل مثل هذه العبارات دلالات محددة في التحول العاطفي والاجتماعي نحو الثورة التي كان يحلم بها الكتاب في المجتمع الروسي في ذلك الوقت ، ولكنني أريد فحسب أن ألفت النظر إلى أن عبارة مثل هذه من كاتب

اللغة ! طويلة جدا . لا فائدة من فعل شيء لفترة طويلة جدا .

مرة أخرى أبحث لنفسي أن أضع خطوطاً من عندى العبارات الدالة في هذه الفقرة التي لم يقف عندها أوكونور طويلاً (ربما لأن المغزى واضح عنده لقارئه بما فيه الكفاية) . وأود - من ناحيتي - أن أوجه نظر قارئى إلى أن هذه الفقرة - التي تبدو للوهلة الأولى وكأن عباراتها تدور حول نفسها - تؤدي في ذهن القارئ ومشاعره ما يؤديه « المثقاب اللولبي الدوار » في المادة التي يحاول اختراقها . وانظر كيف يحتفظ بتكرار العبارة ذاتها مع التنوع في سياقها ، أو مع تحويل لفظها تحويراً طفيفاً ، وذلك حتى تبدو في ضوء جديد .

على أن أوكونور يعود فيقتبس حواراً طويلاً من همنجواي في قصته « تلال مثل الفيلة البيضاء » يحل هذا الأسلوب في الإلحاح على العبارات كأوضح ما يكون . هذا الحوار يجري بين رجل وامرأة ، وموضوعه « الاجهاض » الذي يريد الرجل ، ولا تريد المرأة ، وتنظم فيه « التعبيرات الأساسية » بطريقة « شبه هندسية » وذلك على النحو التالي :

« قال الرجل : حسناً ! إذا لم تريد ذلك فلن تضطري إليه . لن أجبرك على فعل ذلك إذا لم تريدي ذلك . لكنني أعلم أنه سيئ للغاية .

- وأنت حقيقة تريد ذلك ؟
- أعتقد أنه أحسن شيء يمكن عمله لكن لا أريدك أن تفعله إذا لم تشائى حقاً .
- وإذا فعلته ستكون سعيداً . وستعود الأشياء كما كانت ، ونجني ؟
- أنا أحبك الآن . أنت تعلمين أنني أحبك .
- أعلم لكن إذا فعلته فسيكون لطيفاً من جديد أن أقول إن الأشياء مثل الفيلة البيضاء ، وستحب ذلك .

- سأحبها . إنني أحبها الآن ، ولكنني فحسب لا أستطيع أن أفكر فيها . أنت تعلمين حالتى عندما أكون قلقاً .
- وإذا فعلته لن تكون قلقاً أبداً .
- إنني لا أقلق لذلك لأنه يسير جداً .
- إذن سأفعله لأننى لا أهتم بنفسى .
- ماذا تقصدين ؟
- أنا لا أهتم بنفسى .
- حسناً ، أنا أهتم بك .
- نعم ، لكننى لا أهتم بنفسى . وسأفعله ، ثم يصبح كل شيء لطيفاً .

- إننى لا أريدك أن تفعله إذا كنت تشعرين بهذا الشعور

علينا أن نقرأ هذا الحوار من جديد لنندرك أن العبارات « الدوارة » فيه هي عبارات : « إذا لم تريدي ذلك » ، « تريد ذلك » ، « لكن لا أريدك أن تفعله » ، « يسير » ، « يسير جداً » ، « وستحبني » ، « أنا أحبك الآن » ، « أنت تعلمين أنني أحبك » ، « وستحب ذلك » ، « سأحبها » ، « إننى أحبها الآن »

موجهة « إلى القسوة الغربية التي تكمن في البشر تجاه الشخصيات المطحونة الفقيرة » ، وتدفعها دفعا خارج المد الاجتماعي السوي . وقد استطاع جوجول « بالمعطف » أن يعيد إلى هذه الشخصيات اعتبارها ، بل ويفرض صورتها على الموقف كله بأن يعقد لها لواء البطولة المطلقة ، وهو أمر لم تظفر به قط من قبل في الأدب .

في قالب كقالب الرواية يمكن أن نرى العبارة « محايدة » أو « منحازة » ولكن العبارة في القصة القصيرة لا بد أن تكون « منحازة » . وأعني بهذا أن كل عبارة في القصة القصيرة لا بد أن تميل بالموقف - ولو قيد شعرة - تجاه الهدف النهائي . وفي قالب كقالب الرواية يمكن أن « تمشي » العبارات أو « تجري » ، تسرع أو تبطن ، « تنام » على جنب أو آخر - إن صح التعبير - ولكن العبارات في القصة القصيرة لا بد أن « تقف على رءوسها » (إن صح التعبير أيضاً) وترتب على هذا - ضرورة - أن لغة القصة القصيرة لغة حادة ، قلقة ، متوترة . وهذا المظهر اللغوي من شأنه أن يعدى الحدث ، والشخصيات ، والمواقف (التي هي كلها ليست سوى صيغ لغوية في نهاية الأمر) ويسع بها نحو غايتها المحتومة .

وفي القصة القصيرة تدور الكلمات والعبارات والصور في دوامة عميقة تهدف إلى إلقاء أكبر قدر ممكن من الضوء على بؤرة الصراع التي هي « سدى ولحمة » العمل الفني . وهمنجواي واحد من أولعوا ولعا شديداً بتحديد « بؤرة الصراع » . وهذا هو السرفى أنه يلح في قصصه على كلمات وعبارات بعينها ، بحيث تصبح شغله الشاغل ، وتغطي مجال الرؤية كله ، فتصير هي الشخصية ، والحادثة ، والوسيلة ، والهدف ، والغرض ، والقالب ، والأسلوب والمغزى ، وعبارة أخرى تعتبر القصة القصيرة نفسها .

لقد كشف فرانك أوكونور عن جانب شديد التأثير من هذا الأسلوب في الإلحاح على العبارات عند همنجواي ، الأمر الذي يجعل منه تلميذاً مخلصاً لجيمس جويس ، وضرب أمثلة دالة على ذلك في العبارات التالية :

« ينبغي ألا تفعل شيئاً مطلقاً لفترة طويلة جداً . لا ، لقد كنا هناك لفترة طويلة جداً . قال جون :



في طبقة جوجول لا بد أن تعنى شيئاً ، وأن تعنيه - وهو الأهم - من طريق إيجائي رمزي . وإذا صح ذلك فإن التحول الذي يتم في قلب شاب حديث العهد بالانضمام إلى مسيرة العمل ، والذي يجعل كل شيء (ولاحظ « كل شيء ») يبدو في « ضوء جديد » لا بد أن يعنى أمراً جوهرياً فيما يتصل « برؤية » جوجول الكلية للمجتمع ، ومن ثم لمغزى قصة « المعطف » .

(ج) أما عبارة : « إننى أخوكم » فهي ذروة « الفعل » القصصى في « المعطف » . ودعنا نتأمل « التباين » الكائن في عبارة « دعوني وشأني ! » المعلنة على لسان البطل ، وعبارة : « إننى أخوكم ! » التي جسدت صدى تلك العبارة في وجدان الشاب . فهذا التباين يعبر عن المدى المساوي الذي آل إليه تقطع الوشائج بين بنى البشر ، وذلك في سخرية مرّة لا يخطئها القارئ . لقد ضرب أكاكى أكليفتش على نفسه هذا النفي الاختياري : « دعوني وشأني ! » ومع ذلك فإن هذه العبارة ذاتها تتجاوب بأصداً في : « إننى أخوكم ! » ووضع العبارتين متجاورتين يكشف عن أسس المشكلة ؛ فلو أن « دعوني وشأني ! » هي نهاية المطاف لما كان هناك موضوع لعبارة : « إننى أخوكم ! » . ومن ناحية أخرى لو كان ثمة مجال لتحقيق : « إننى أخوكم ! » لما كان هناك مجال لعبارة : « دعوني وشأني ! » . وهكذا تتفاعل العبارتان ، وتتبادلان « الحلول » في بصرية القارئ ، على نحو من التباين والتكامل ، فتشيعان - من ثمة - مشاعر الدهشة ، والتعجب ، وترسبان - في النهاية - أكبر قدر ممكن من الإحساس بالمرارة والقسوة الكائنتين في قلب الإنسان . وهذا هو الهدف النهائي لقصته « المعطف » .

(د) فإذا تم ذلك في عقل القارئ وعاطفته جاءت عبارة : « ... القدر العظيم من عدم الإنسانية في الإنسان » لترسى النتيجة النهائية التي سعى جوجول جاهداً لإبرازها منذ السطور الأولى للقصّة بأسلوبه الفريد ، الذي لا يقوم على الحس « التراجيدي » « التقليدي » ، وإنما على أساس ماسماه فرانك أوكونور « أسلوب البطولة الساخرة » ، وما سماه جوجول ذاته بعد سنوات من كتابة « المعطف » « أسلوب الضحك من خلال الدموع » . وهذه النتيجة تجعل عبارات القصة كلها تبدو في « ضوء جديد » باعتبارها « طلقات



حكايات من القاهرة

عبد المنعم شمس



محمود أبو الوفا

— أنا بعت قصيدتك للغرايب باشا بمائة جنيه .. يا عييط وقام الشاعر أبو الوفا بتوكأ على عكازه وعصاه عائداً إلى باب الخلق ليصعد سلام الحارة .. ثم يخفى خلف جامع العمرى داخل زقاق ضيق .. ويصعد سلام مكسورة توصله إلى مسكنه في أعلى بيت صغير ضامر بهومته حتى بعد أن غنى له محمد عبد الوهاب قصيدته الرائعة : عندما يأتى المساء ..

ومن أعاجيب القدر ان هذا الشاعر أقيم له مسجد فاخر في قريته (الديرس) بالقرب من المنصورة ، وافتتح للصلاة في هذه الأيام .. وأطلق عليه ! مسجد محمود أبو الوفا ... وهو الذى عاش حياته بالأساء محروماً إلا من نعمة الشعر ..

ليس من العجائب ان وزارة الأوقاف التى طبعت ديوان هذا الشاعر .. وأن وزارة الأوقاف هى التى ترعى المسجد الذى يضم ضريحه ؟ .. لقد زرت هذا الضريح منذ سنوات لتلايل ووجدت فوقه كسوة خضراء ، فوقها عمامة خضراء لسيدى محمود أبو الوفا ..

هذه حكاية تروى ..

أما حكاية الشاعر البائس عبد الحميد الديب فسأقصها عليك بعد حين .. والحديث ذو شجون ..

عبد الحميد الديب شاعر ضاح في شوارع القاهرة .. وضاح شعره في زحام الحياة .. وقيل أن الشيخ أحمد حسن الباقورى أمر بجمع ديوانه وطبعه على نفقة وزارة الأوقاف عندما كان وزيراً لها ، ولكن هذا الديوان لم يطبع .. ولعله طبع ثم أصبح قراطيساً في دكاكين باعة التسالى من اللب والقول السوداء ..

ولا تتعجب فان وزارة الأوقاف كانت ذات يوم مأوى للأدباء والشعراء .. وقد أكل من خيراتها محمد الميلى صاحب كتاب (عيسى بن هشام) .. واشتغل فيها عباس محمود العقاد وكامل كيلانى رائد أدب الأطفال ونجيب محفوظ عملاق القصة والرواية ..

والأغرب من ذلك أن الشيخ عبد الحليم محمود رحمه الله طبع ديوان الشاعر محمود أبو الوفا على نفقة وزارة الأوقاف عندما كان وزيراً ، ولما حاولت الحصول على نسخة من هذا الديوان كتبت طلباً على ورقه تمغه للحصول على هذه النسخة بلا مقابل وكأنها صدقة من صدقات الخيرين أصحاب أوقاف المسلمين ..

وكانت لمحمود أبو الوفا حكاية قديمة مع وزير الأوقاف الأستاذ نجيب الغرايب باشا في سنة ١٩٢٧ ، فقد توسط شاعر النيل حافظ إبراهيم عند الغرايب ليعين محمود أبو الوفا موظفاً في وزارة الأوقاف وينقذه من لجنة الشعر ، وترافق الوزير في تعيين الشاعر ، الذى خرج من مبنى وزارة الأوقاف يتوكأ على عكازه وعصاه واتجه إلى مقهى (بار اللواء) ليسترىح ويشرب فنتجان قهوة .. وهناك التقى بالصحفى اللاذع (أحمد فؤاد الصاعقة) صاحب مجلة الصاعقة وحكى له الحكاية .. فوجد أحمد فؤاد صيداً ثميناً ، وأغرى الشاعر أبو الوفا بهجاء الغرايب باشا وزير الأوقاف .. وكل بيت من الشعر بهجته كامل ، وفي لمح البصر نظم أبو الوفا عشرة أبيات وقبض عشرة جنيهات ، ثم أسرع الصحفى اللاذع إلى مكتب الوزير وبعث إليه بقصيدة هجائه التى قالها الشاعر ، وأستاذان في نشرها بمجلته (الصاعقة)

وقبل أن يكمل أبو الوفا ارتشاف الرشقة الأخيرة من فنتجان القهوة ، كان الصحفى أحمد فؤاد يقف أمامه صائحاً في فرح !

« عندما أكون قلقاً » ، « لن تكون قلقاً » ، « لأننى لا أقلق » ، « لأننى لا أهتم بنفسى » ، « أنا لا أهتم بنفسى » ، « أنا أهتم بك » ، « لا أهتم بنفسى » . وقد يبدو — للوهلة الأولى — أن تكرار هذه العبارات يتم بطريقة عشوائية ، ولكن من المقطوع به أن هذا النوع من التكرار عمل مقصود (وكيف نتصور أن كاتباً ذا شأن كهمنجواى يلقي الكلام جزافاً ؟) . وكل هذه العبارات ترتد بأصوتها إلى معانى « الإرادة » ، « والفعل » ، « واليسر » ، « والحب » ، « والقلق » ، « والاهتمام » ، وتلك المعانى هى الخيوط الأساسية التى ينسج منها الموقف الكلى الذى هولب القصة . وقراءة إضافية للحوار ترينا أنه يعبر عن مواجهة حاسمة بين « إرادتى » الرجل والمرأة . تلك المواجهة التى تأخذ شكل الصراع الهادئ على السطح ، والمؤثر فى الداخل . « فالإرادة » — إذن — هى حجر الزاوية فى الأمر كله . أما « الفعل » فهو المعادل القولى للإجهاض ، وهو موضوع صراع الإرادتين . والتعبير عنه بأنه « فعل » يعكس طبيعته الإيجابية ، مما يعنى أن الأمر كله متعلق بالجانب الذى في يده اتخاذ القرار . والجانب الأضعف (الرجل) يدرك ذلك تمام الإدراك ، ولذا فإنه يتحسس طريقه إليه مع الجانب الأقوى (المرأة) بمنتهى الحيلة . ويأتى تعبير « اليسر » على لسان الرجل متكرراً فى حين أنه لا يأتى مطلقاً على لسان المرأة . وهذا التعبير هو وسيلة لنيل موافقة المرأة على « الفعل » . وهو إذ يلج عليه يتلقى الإجابة حاسمة : « إذ تجعل المرأة هذا « الفعل » مساوياً « لحياتها » ذاتها : « إذن سأفعله لأننى لا أهتم بنفسى » .

ويلعب الجسد دوراً رئيسياً فى هذا الحوار ، وهو يستخدم فى ألوان عدة من السياق فيوضح الطبيعة المتسللة المحتاطة للرجل ، ويلقى ظلالاً غنية على الموضوع كله ، فهو السبب فى المشكلة موضوع الحوار ، وهو الخيط المتهاوى الذى تشبث به المرأة ، ثم هو « الورقة الأخيرة » التى يستخدمها الرجل فى الوصول إلى عرضه ، وهو إتمام « فعل » (الإجهاض) . ويبقى تعبيراً « والقلق » ، « والاهتمام » — وهما ينحدران من منبعين شعوريين متقاربين — يشيعان فى الحوار جوامع التحفز ، ويلقيان الضوء على نوع المشاعر التى تتاب الرجل والمرأة فيها يتصل « بالفعل » وما يحيط به فى نفس كل منهما من مواقف « الدفاع » ، « والهجوم » .

وهكذا أحكم همنجواى نسجه ، وجعل خيوطه « المتوازنة — المتقاطعة » تنتهى إلى « عقدة » واحدة هى المشكلة الأم (الفعل) . وفى الحالات التى كان يبدو فيها — على السطح — وكأنه يدور حول نفسه ، كان — فى الحقيقة — يعرف هدفه طوال الوقت . ونحن نحس إذ يبلغ الحوار مداه أن الخيوط كلها تلتقى وتتدمج مشكلة أكبر حزمة من الضوء المسلط على بؤرة الصراع الذى هو « الإجهاض » — يكون أولاً يكون ! . ومع إحساسنا هذا نحس أن الأمر الأهم — الحب — قد انتهى بين المتحاورين ، حدث الإجهاض بالفعل أولم يحدث !



القاهرة
تحاور
توفيق
الحكيم

بعد تكريمه عالميا بإيطاليا : حياتنا الثقافية مصابة بالكل العقلى

حديث كتبه
سامح كريم

أعترف أنني ما كدت أخطو أولى الخطوات .. فى جناحه الخاص بالمستشفى الذى يقضى فيها شيخ أدبائنا وكتابنا توفيق الحكيم فترة النقاهة من المرض ، ويحتوينى جدران هذا المكان .. حتى أحسست بأننى لم أعد غريباً عليه .. ففيه شيخنا الذى نلجأ إليه عادة بجناحه فى الطابق السادس من مبنى الأهرام .. نحدثه ونجددنا ، نجادله ونجادلنا ، فى قضايا الفن والأدب والفكر .. ونخرج من عنده ممتلئين بهذا الزاد الثقافى .

وطبيعى والأمر كذلك .. أن يكون هنا الإحساس الكامل باللقاء . فهذا هو توفيق الحكيم الذى حاز اهتماماً كبيراً فى لساننا العربى لأكثر من النصف قرن ، وهو أيضاً توفيق الحكيم الذى حاز اهتماماً كبيراً فى لغات الآخرين حين تخطى أدبه وفكره وفنه الحدود ليشغل الناس هذه الأيام فى أوروبا وبالتحديد فى العاصمة الإيطالية روما ، لأكثر من عشرة أيام متصلة .. فى مناقشات دائمة موضوعها هذا الرجل وأدبه وفكره وفنه ، ولينتقل الحديث عنه مع الوفد الثقافى المصرى من العاصمة إلى بقية مدن إيطاليا وقراها .

هذا هو نفسه توفيق الحكيم يجلس فى ملابس منزلية بسيطة ، ويخفى إحدى يديه تحت رداءه الصوفى طلباً للدفء .. ها هو يجلس بكل سنواته وكتبه ، بكل أدبه وفكره ، بكل سخريته وقوته . يجلس وليس معه إلا هذه الأعداد من الكتب وضعت حوله فى شكل أشبه ما يكون بالمائدة التى فرغ الإنسان من التهام طعامها وتركها فى غير ترتيب أو تنظيم . كتب من المؤكد أنها فى هذا المكان ليست للزينة أو للتصوير .. فمنها يدرك الحقيقة ويقدمها لى ولك حتى ولو كان على فراش المرض .

وأكثر ما أدهشنى هو ترحيبه الحار .. الذى كان من أبرز صوره أنه أمر لى - ولأول مرة - بفنجان من القهوة . وقد تشككت فى بادئ الأمر فى تحقق هذا الإنجاز . لدرجة أننى قلت له مداعباً : أرجو ألا يكون أمراً مع وقف التنفيذ كما عودنا أستاذنا . وهنا ضحك وقال : بل مع التنفيذ الكامل .. فلا مفر هذه المرة من هذه التضحية لقاء سفرك من أجلى إلى إيطاليا مشتركاً ومتابعاً لمؤتمر المستشرقين حول أعمالى .

وحين بدأت فى توجيه أسئلتى - وكنت مشفقاً على شيخنا من نفسى .. - تعمدت أن يتفرع السؤال الواحد إلى عدد من القضايا أملاً فى أن أحصل على إجابة حتى على إحداها .. إلا أنه مع ذلك كان يجيب فى تدفق يحطف الانتباه .. كان يستمع أولاً ثم يتأمل ، وقبل أن يشرع فى الرد كان حرصه يجعله يتردد لحظات فى الإجابة . ثم لا يلبث أن يطرح فكرته ويدافع عنها بإصرار وشرف .

وعلى امتداد ما يقرب من أربع ساعات .. كان لا يقطعها إلا نوبات الاطمئنان الطبى على مفكرنا الكبير .. كانت الأفكار تعصف داخل المكان .. لتؤكد حقيقة .. هى أن قدرة الإنسان المصرى على أن يعطى للحياة من نفسه تتمثل فى توفيق الحكيم الذى تجاوز الخامسة والثمانين ... وكان السؤال الأول .

● بهذه المناسبة ، ما تفسركم لما يتردد من تشكيك في إنتاج البعض ممن ثقفوا ثقافة أوروبية ولم يعلنوا خروجهم على الثقافة العربية ، بأن إنتاجهم لون من ألوان العمالة للغرب أو للشرق أو خدمة لدواعي دينية معينة ؟ ألا ترون في هذا الرأي إجحافاً بحق من يكون بالفعل صاحب إنتاج جيد يقيد الثقافة ؟ وهل ترون أن مثل هذه الاتهامات قد كشفت بالفعل فكر من توجه إليه على مدى نصف قرن ؟ ثم ماذا تقولون لمن توجه إليه هذه الاتهامات ؟

- اعتقد أن من يقول ذلك هو من المصابين بالكسل العقلي ، ليت الذي يقول ذلك ويلقي الاتهامات بمنة ويسر أن يكلف نفسه أولاً في البحث عن الأسباب والمسببات حتى لا يلجأ إلى التعميم العقيم ، والإشاعة التي لا تطالب بدليل . ليته يفعل قبل أن يشنف الأذان بهذا الضجيج وتلك الضوضاء ، ليته يجرب الحكم العادل الذي يبحث فيما يمكن أن يكون نافعا من أي شخص مستهدف بالاتهامات . فيقول لنا إن هذا المتهم أخطأ في هذا الجانب ، ولكنه نفعنا في الجانب الآخر . أما أن تكون أحكامه كلها متصفة بالتعميم فهذا مرض نسأل الله ألا يشفيانا منه !

ظلم كبير ليس في حق المستهدف بالاتهامات فحسب ، ولكنه ظلم في حق الثقافة العربية المعاصرة أيضاً . فما الذي استفادته الثقافة العربية من هدم أبنائها ، وإظهارهم دائماً بصورة المتهمين المذنبين ؟ وما الذي يستفيده صاحب الاتهام الظالم من وراء اتهامه للآخرين ؟ هل هي الشهرة ؟ هل هو المجد ؟ هل هي الرفعة حتى على جثث الآخرين ؟ ثم أليس من المدهش والعجيب أن يرتفع دائماً المستهدف بالاتهام بينما يكون العكس بالنسبة للذي يتهم ؟

إذا قلنا ، مثلاً ، عن كل مستشرق إنه استعماري ، وله اتجاهات سياسية ، أو إنه من أعداء الدين أو نحو ذلك ، فإن ذلك تعميم غير عادل . وإذا صح وثبت بالدليل القاطع في بعضهم ، فإن البعض الآخر كان مخلصاً في خدمة الثقافة العربية . وقد بذل من أجلها مجهودات كبيرة . : مثل بعض المستشرقين الذين قضوا حياتهم في تحقيق الكتب القيمة في تراثنا العربي . وما كنا نستطيع أن نصنع ذلك بأنفسنا ! إننا حتى اليوم لم نستطع أن ننشئ أو نطبع دائرة معارف عربية ، مثل الموسوعة العربية الميسرة التي صدرت بأموال أجنبية ، والتي قام بأمرها عدد من مفكرينا ومثقفينا تحت إشراف الأستاذ شفيق غريال . حتى اليوم لم نحاول أن نصنع مثلها لا كحكومة ولا كأفراد . وقد يكون في هذه الموسوعة بعض الأخطاء والتجاوزات أو ما يمكن أن يسمى بأنه مأخذ ، لكن ذلك لا يمنع من الاستفادة من نفعها . فيكفي أن نعرف - مثلاً - متى ولد ومتى توفي أحد شعراء العربية القدامى فإنك تجده بسهولة ويسر في هذه الموسوعة .

إن كثيراً من المستشرقين أدوا خدمات للثقافة العربية ، وآثارهم الأدبية والفكرية خير شاهد وأصدق دليل ، بصرف النظر عن بعض المآخذ والتجاوزات . ولعلنا نذكر الحديث الشريف للنبي عليه الصلاة والسلام الذي يقول : « دع ما يريبك إلى ما لا يريبك » بمعنى أن نأخذ من هؤلاء المستشرقين مالا شك عندنا في صحته وفائدته ونترك ما نرى فيه الريبة والشك .

أما الاكتفاء بتوجيه الاتهامات فحسب ودون بحث أو تمحيص . فإنني أعتبر ذلك نوعاً من الكسل العقلي الذي ابتلينا به في هذا الزمان .

● بمناسبة تكريم الثقافة الإيطالية ممثلة في فنانها وأدائها ومفكرها لأدبكم في مهرجان ثقافي . . هل ترون أن هذا التقدير يرمز إلى صلات قديمة ربطت الثقافة العربية بالثقافة الأوروبية . حيث كانت إيطاليا - بالذات - وعلى وجه التحديد جنوبها ، هي حلقة الاتصال بين ثقافة الشرق وثقافة الغرب عندما تمت عملية الإخصاب بين الفكر العربي البالغ كمال تطوره ، وبين العقل الأوربي وهو بسبيل يقظته وتلمس طريقه ؟

- بالطبع . . بل إن هذا التكريم الذي أشكركم عليه يرمز إلى هذا التعانق بين قارة أوروبا ، وقارة أفريقيا . وشمال البحر الأبيض المتوسط وجنوبه . وهو ما كانت إيطاليا دائماً هي السبابة إلى هذا الاتصال .

وكما تقول ، وأوافقك على ذلك ، إن هذا الاتصال الثقافي قديم . وله مظاهر شتى وفي كل مجال . ويكفي أن أذكرك بأنه قد سجل ذلك الاتصال بين مصر وإيطاليا فنياً بالموسيقى في أوبرا عايدة ، التي وضع موسيقاها رجل من أكبر رجال الموسيقى في العالم وهو فيردي . فاقترنت الموسيقى الإيطالية بمصر القديمة وتاريخها .

ثم إذا ذكرنا فضل إيطاليا على الثقافة العالمية كلها ، لما استطعت أن أحصى هذا الفضل . ويكفي أن أقول لك إن جائزة روما ، في الموسيقى ، كان يسمى إليها كل الموسيقيين في العالم . أما بالنسبة إلى مصر . فإن المستشرقين العظام مازالوا في ذاكرة الثقافة المصرية منذ عشرات السنين . وأذكر منهم من كان له اتصال بعمل وهو البرفسور جابريلي في بحوثه العميقة في الأدب العربي الحديث والقديم ، ثم ريجستانو الذي ترجم لي أهل الكهف التي مثلت منذ نحو ثلاثين عاماً في باليرما .

وذاكرت الضعيفة الآن ، لا تمكنني من حصر المظاهر الكثيرة لهذا التعاون الثقافي بين مصر وإيطاليا ، وكان بودي أن تسعني هذه الذاكرة كي أذكر لك الكثير مما يربط ثقافتنا بالثقافة الإيطالية ورجالها العظام .

● لعل إشارتكم إلى دور المستشرقين في الثقافة العربية تطرح عدة تساؤلات منها : هل صحيح أن الوجه الحقيقي للاستشراق هو الاستعمار والتبشير ؟ وهل معنى ذلك أن الاستشراق خال من البواعث الإيجابية كالباحث العلمي مثلاً ؟ وماذا تفسر وجود فئات من المستشرقين ممن اعتنقوا الإسلام ، أو لم يعتنقوه ولكنهم مع ذلك منصفون للثقافة العربية والحضارة الإسلامية بوجه عام ؟

- منذ البداية أتفق على بعض التحديدات التي وردت في سؤالك ، بعد ذلك أستطيع القول بأن هذه الاتهامات لا تسري على جميع المستشرقين ، لكن ما العمل والتعميم في الأحكام أصبح أسلوباً لحياتنا الثقافية ؟



● في مقاله التحليلي عن كتابكم « التعادلية » قال مفكرنا الكبير الدكتور زكي نجيب محمود : « قرأت الكتاب ، فخيّل إلى وأنا ماض بين صفحاته أنني إنما أستمع إلى فيلسوف من فلاسفة اليونان الأقدمين ، يتكلم العربية ويرتدى ثياب أوربا العصرية » ثم ختم مقاله قائلاً : « إننا لن نذكر الفلسفة العربية بعد اليوم إلا وفي أذهاننا فكرة التعادلية التي بسطها أديبنا الحكيم » من هذا الحكم هل ترون أن التعادلية تصلح لأن تكون مذهباً فلسفياً ؟ وإذا كانت كذلك ، فما هو موقفها من الفلسفات المعاصرة كالوجودية مثلاً ؟ وما رأيكم في الآراء التي تخلط بينها وبين الوسطية أو تجعل بينهما صلة رحم وقربى ؟

- من الممكن أن تكون التعادلية مشروعاً لفلسفة . بمعنى أن يقوم على تناولها - بعد ذلك - فلاسفة متخصصون . فتوضع في إطار المناهج الفلسفية . واقتراحها من الفلسفة يرجع إلى أنها مستمدة من فلسفتنا المأخوذة عن « القرآن الكريم » والتي أساسها أن الأمة الإسلامية أمة وسط .

ونتيجة التعادلية العملية تتفق مع التعامل الإسلامي . ومن هنا يمكن القول بأنها ليست « بالضبط » كالوسطية . لأن الوسطية هي النتيجة الأخيرة للتعامل . على حين أن التعادلية هي السبب الأول الذي يؤدي بعد ذلك إلى الوسطية ، وهو مأخوذ من النظام الكوني نفسه ، المبني على تعادلية الكون . بمعنى أنه لا يوجد في الكون ولا في التركيب الإنساني طغيان موجود على موجود . بل إنه طغيان لقوة على قوة ، تجعل القوة الضعيفة تفرز أو تولد في الحال قوة خفية تعادل بها القوة الطاغية .

التعادلية ببساطة هي القوة التي تعادل بها الموجود الضعيف قوة الموجود الكبير حتى يضمن وجوده وعدم فناءه .

أما عن مسألة علاقة التعادلية بغيرها من فلسفات العصر كالوجودية في هذا الأمر ، يمكن القول مسبقاً إن هذه العلاقة لم تكن في اعتباري لأن الوجودية وغيرها من الفلسفات المعاصرة نتجت عن ظروف اجتماعية خاصة ببلادها ولها منابعها الخاصة . أما التعادلية . فإذا كان لابد من إيجاد منبع لها ، فأقول ربما كان منبعها ظروفنا نفسها . حيث كنا دولة ضعيفة محتلة بدولة قوية . فإذاً ، لابد أن نجد في الضعف قوة خفية نستطيع أن نمنع بها ابتلاع الدولة القوية . وربما كانت هذه القوة الخفية هي التي جعلتنا نتخلص من قوة الاحتلال لبلادنا . ولو أني لم أفحص هذه المسألة هكذا . وإنما فحصتها من الوجهة الكونية والدينية . التي تتلخص في أنه خير الأمور الوسط .

إن الغرض عندي هو البحث عن موضع قوة في كل ضعف . وعلى هذا أيضاً فالتعادلية هي المقاومة ، وكان يمكن أن أسميها المقاومة وهي قوة ضعيفة تقاوم القوة الطاغية .

« وللحديث بقية العدد القادم »



أن لا نضع السؤال بشكل تحليلي . كأن نقول ما المقصود بالفلسفة التي نريد أن تكون لنا ؟ وهل توجد بلاد أخرى مثلنا في قارة أخرى من القارات أم أننا دأبنا على مطالبة أنفسنا فقط بشيء نظن أنه يخصنا وحدنا ؟ على سبيل المثال هناك بلاد متقدمة وليست متخلفة في آسيا أرحى في أوربا نفسها لا نقول عن نفسها مثلاً نقول نحن . لماذا لا توجد فلسفة لبلد كاليابان ؟

إن الذين يقولون ذلك ينظرون إلى فلسفات معاصرة أو اتجاهات فنية حديثة كالوجودية والماركسية والاشتراكية والسريالية ، هم يقولون ليس لدينا فلسفة . كالوجودية مثلاً . ولا يسألون عن الظروف التي نشأت فيها هذه الفلسفة . وهل هذه الظروف تصلح لمجتمعنا بما فيه قيم ومبادئ ؟

قبل أن نضع عبارة « ما عندناش » بمثل هذه السذاجة ينبغي أن ندرس واقعنا ونحلل ظروفنا . حتى لا يصبح مصيرنا كمصير الطفل الذي لا يملك بدلة مثل بدلة جاره فيكتفى بكلمة « ما عنديش » ولا يفكر فيما وراء هذه الكلمة من أسباب وتبريرات .

إن مثل هذه النغمة - على حد قولك - لو سادت فإنها تقودنا إلى مرحلة الطفولة الفكرية ، وتبعدنا عن النضج الفكري ؛ لأن النضج الفكري يبدأ عادة بكلمة « لماذا » ، يأتي بعدها التحليل الذي يقودنا إلى التفكير السليم .

لقد هوجم طه حسين على مدى أكثر من نصف قرن ، وأعتقد أنه سوف يهاجم كثيراً بعد ذلك . ومع هذا فقد بقي طه حسين معلماً من معالم الثقافة العربية المعاصرة .

للمجيد الذين يُستهدفون بالاتهام والهجوم أقول إن الذي يعمل في الحياة العامة لابد من استهدافه بالاتهام والهجوم فهذا من طبيعة الأمور بعامة ، وفي مجتمعنا الثقافي على وجه الخصوص .

● ألا ترون أنه من ألوان الكسل العقلي - أيضاً - هذه النغمة التي نسمعها في الأوتة الأخيرة ، والتي تنتهي بأننا ليس لدينا شيء . كأن نقول ليس لدينا فلسفة ، وليس لدينا إبداع ، وليس لدينا نبوغ ؟ ألا ترون أن مثل هذا القول يلقي على الأقل ظلالاً من المسؤولية على قائله خاصة إذا كان مبرزاً في المجال الذي يعلن فيه عن قصورنا وتخلفنا ؟

- بالتأكيد . إن عبارة « ما عندناش شيء » تدل على هذا الكسل العقلي .

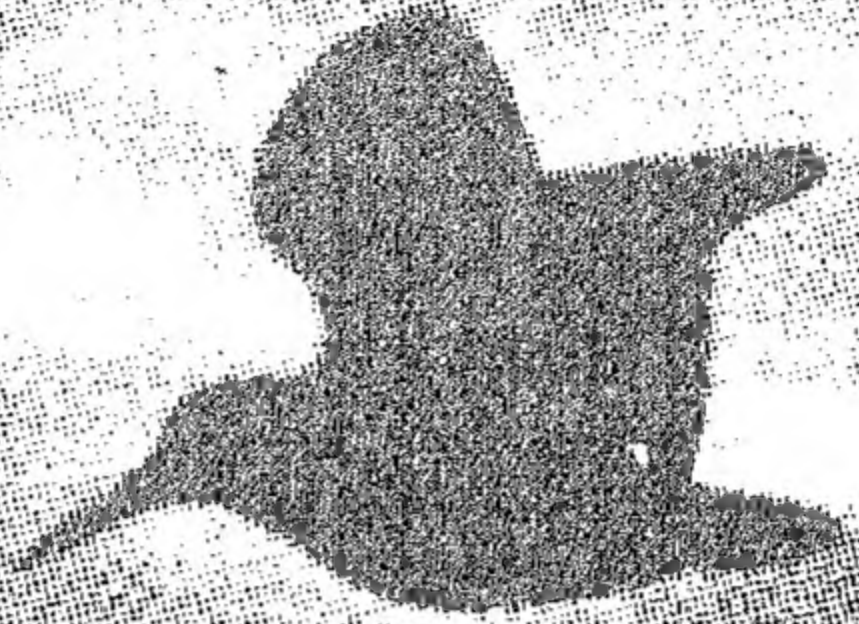
كنت أود من يقول ذلك أن يفكر أولاً في الأسباب . فيقول « ما عندناش فلسفة » بسبب كذا وكذا ، وما « عندناش إبداع » بسبب كذا وكذا ، وما « عندناش نبوغ » بسبب كذا وكذا .

ثم لأننا لا نفكر تفكيراً سليماً ، وللأسف ليس لدينا قدرة على هذا التفكير السليم . فإنه أصبح عادياً ومألوفاً

ما الذي فعلته بقلبي؟

للشاعرة الفرنسية مارسيلين فالور

ترجمة د. رائف مهدي



كان لا بد لك من قلبي
كان لا بد لك من قلبي
قلبي معك يا قلبي
سواء متاعبها
ثم استوعبت لك
لم يعد لذي آخر - قلبك رو اليك
أما قلبي فتستوعب
الورد والزهرة الشجرة والسماء
الرحمن والليل
مولاي ماذا فعلت؟
ماذا فعلت يا حسن الرقيق؟
كامل الناس لا أحد يدافع عنه
تستوعب الموت في شهادتي
هل تعلم أن الإنسان
سيكون وحيداً في العالم
وسأق يوم يشاهد
وجه الحب الأعظم
وهناك سوف تنادي
وستبقى دون مجيب
وهناك سوف تنادي
وستفرق في الأحلام
وستعود بحلمك
وتدق ببابي
ستعود كما كنت صديقي العالم
سيقولون لك « لا أحد هنا »
سيقولون لك « لقد مات »
لكن من ذا الذي سيذكرك؟

ليس بالضرورة أن يكون التنوير تقليداً للغرب .. فللمسلمين تنويرهم التابع من نظر العقل المستيرفى المنابع النقية والجمهرية للإسلام !

د. محمد عمارة



التصدى للتغريب

انتهينا من نقد تيار الجامعة الإسلامية للتخلف العثمانى وبقى تصدى تيار هذه الجامعة الإسلامية « للمد » التغريبى ، الذى راح على بلادنا فى ركاب الغزوة الاستعمارية الحديثة ، فلفقه شغل الحيز الكبير فى فكر هذا التيار .



فالأفغانى - رائد هذا التيار - قد كان حرباً على المد الاستعمارى الغربى أينما حل أو ارتحل . بالسلاح ، وبالقلم ، وبالتنظيم . فى الأفغان ، والهند ، ومصر ، ولارس ، والحجاز ، والسودان وتركيا ، والعراق ، الخ . وتنظيم [الحزب الوطنى الحر] ، الذى أقامه ، سرىاً ، بمصر فى سبعينيات القرن التاسع عشر الميلادى . ثم تنظيم [العروة الوثقى] ، السرى ، الذى تزعمه فى الثمانينيات ، والذى امتدت فروعه - عقود - من مصر والسودان إلى الهند . كل ذلك كان بعضاً من جهود هذا التيار ، تصدياً لهجمة الاستعمار على ديار الإسلام .

الكسب .. فيينا وبين حضارتنا «الوسطية» خلاف بين .. فحضارتنا ، والإسلام جوهرها ، قد جمعت ووازنت ما بين «المادة» و«الروح» .. وكما يقول الإمام محمد عبده : «.. فلقد ظهر الإسلام ، لا روحياً مجرداً ، ولا جسدياً جامداً ، بل إنسانياً وسطائين ذلك ، أخذاً من كل القبيلين بنصيب ، فتوفر له من ملاءمة الفطرة البشرية ما لم يتوفر لغيره ، ولذلك سمي نفسه دين الفطرة ، وعرف له ذلك خصوصاً اليوم ، وعدوه : المدرسة الأولى التي يرقى فيها البرابرة على سلم المدنية ! » .. فطريقنا إلى النهضة الحضارية ليس طريق الغرب و«التغريب» ! ..

وإذا كانت الحضارة الغربية قد قدمت وتقدمت في الفكر الاجتماعي :

● الليبرالية - الرأسمالية : التي تغلب جانب «الفرد» على «المجموع» ، إلى الحد الذي أثمر ذلك الحقد المدمر بين الطبقات .

● «والشمولية - الاشتراكية» : التي هي رد الفعل الحاقق على المظالم الاجتماعية «للبراليتم» - الرأسمالية «الأمر الذي يهدد المجتمعات الغربية بالكوارث» ..

فإن تيار [الجامعة الإسلامية] قد قدم عدل الإسلام الاجتماعي ، المركز في الدين والمتسق مع طبيعة الأمة ، والبريء من تطرف «الإفراط» و«التفريط» كليهما ..

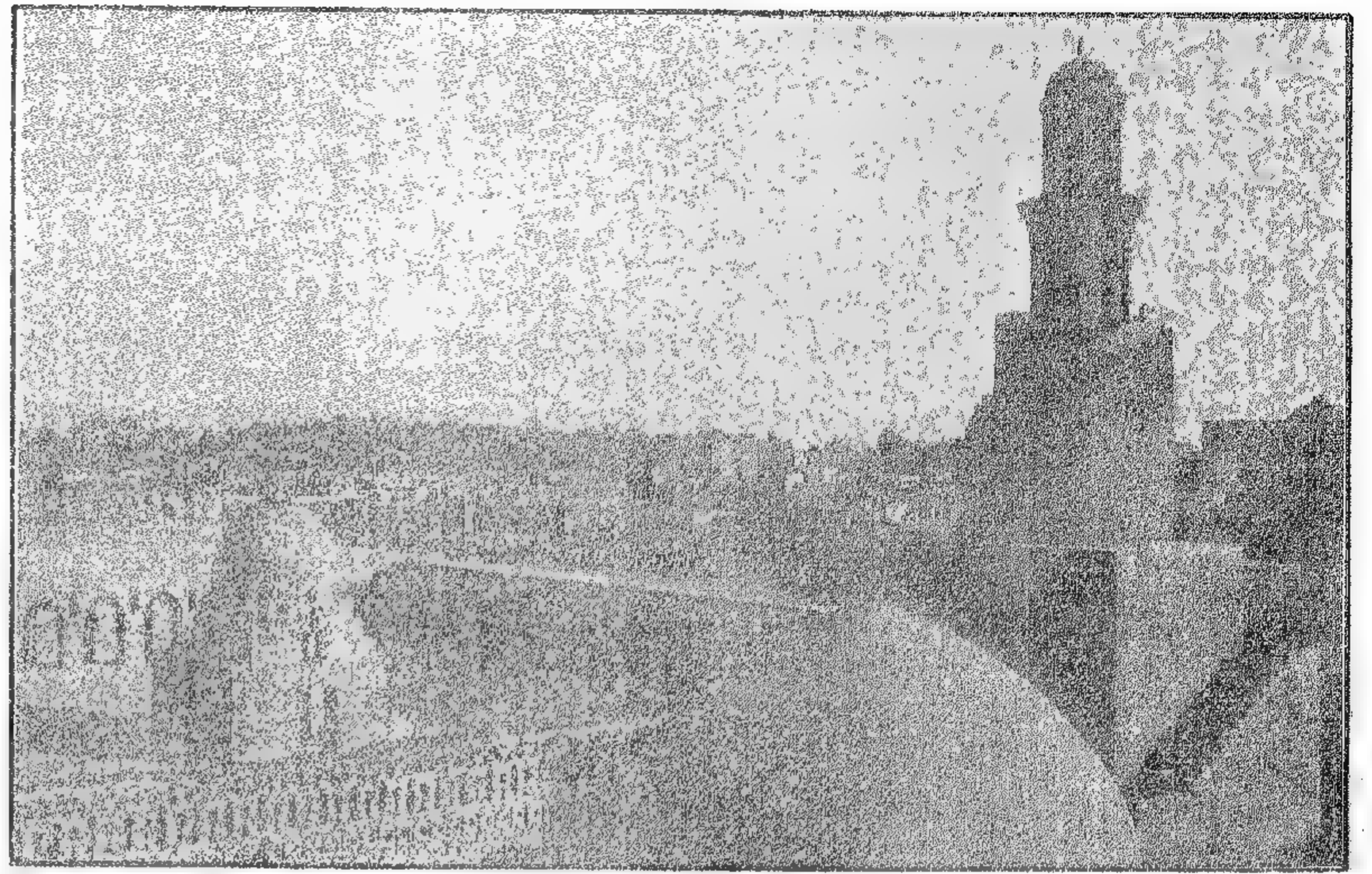
«فالاشتراكية الغربية - [برأى الأفغان] - ما أحدثها وأوجدها إلحاحاً «الانتقام» من جور الحكام والأحكام ، وعوامل الحسد في العمال من أرباب الثراء ، الذين إنما أثروا من وراء كدهم وعملهم .. واستعملوا ثروتهم في السفه .. وهي الآن محض ضرر ، بعد أن كان المنتظر منها كل نفع .. فكل عمل يكون مرتكزاً على الإفراط لابد وأن تكون نتيجته التفريط ؟ ! ..»

ثم يحضى الأفغان ليعرض للفكر الاجتماعي الإسلامي المتميز ، فيقول : «أما الاشتراكية في الإسلام ، فهي ملتزمة مع الدين الإسلامي ، ملتزمة في خلق أهلها ، منذ كانوا أهل بدو وجاهلية ! ..»

ثم يضرب الأمثلة على تطبيقات الإسلام بمبدأ «الاشتراك» في الثروة ، دون تجريد الناس منها بـ «إخاء ومؤاخاة» الرسول صلى الله عليه وسلم ، بعد الهجرة ، بين المهاجرين والأنصار .. ويخلص إلى أن تطرف الفكر الغربي ، قد جعل الاشتراكية هناك «كلمة حق يراد بها باطل» ! .. بينما هي في الإسلام وسط .. وخير الأمور أوسطها .. ولذلك «فهي عين الحق ، والحق أحق أن يتبع» ! ..

أما معالم هذه «الوسطية الإسلامية» في الفكر الاجتماعي ، لدى تيار [الجامعة الإسلامية] فيمكن تحديدها في :

● أن الإسلام يجعل المال ملكاً لله .. والناس مستخلفون في هذا المال .. أي أن «ملكية الرقبة»



الأراضي ، والمباني ، والمياه .. ومنها إنشاء «بنك» يمسك زمام الحركة المالية في إيران ، أثار الأفغان الشعب وعلماءه ضد هذه الامتيازات ، وتحدث عن «البنك» ودوره في السيطرة الاستعمارية التي تسلب الأمة مقدراتها ، فقال : «... والبنك ! وما أدراك ما البنك ؟ ! هو إعطاء الأهالي كلية بيد عدو الإسلام ، واسترقاقه لهم ، واستملاكه إياهم ، وتسليمهم له بالرياسة والسلطان ؟ ! ..»

وصراع الأفغان ونضاله من أجل تحرير مصر - لما أبصر من دورها القائد - يحتل مكاناً متميزاً وبارزاً في كفاحه العمل وكتاباتاته السياسية .. وكذلك متابعاته لقضية السودان الوطنية .. وقس على ذلك ما صنع لتحرير الهند .. وإيران .. وأفغانستان .. الخ .. الخ ..

أما في المغرب العربي فإن نضال تيار «الجامعة الإسلامية» - الذي تمثل في [جمعية العلماء المسلمين الجزائريين] ، بقيادة ابن باديس - هو الذي أنقذ هذه البلاد من «الفرنسة» ، وصعد عن ذاتيتها الحضارية ذلك السحق الذي مارسه الفرنسيون بوحشية فاقت كل التصورات .. ثم تصاعد هذا النضال حتى حمل الثوار السلاح فحرروا الأرض وأعادوا الأمة إلى أحضان العروبة والإسلام ..

أما «التغريب» و«التحديث الغربي» ، اللذان تمثلت فيهما «روح الحضارة المادية الغربية» واللذان حملهما الاستعمار إلى بلادنا في ركاب غزواته الحديثة ، فزرعهما في «العقل» وفي «الواقع» وساعد على تبلور تيار من «الصفوة» يؤمن بهما ، ويشر بطريقهما سبيلاً وحيداً للنهضة . أما هذا «التغريب» وذلك «التحديث» ، فلقد كان لهما نصيب ملحوظ في فكر تيار «الجامعة الإسلامية» ، كشفاً وتعرياً وتحذيراً وتفنيداً ..

فحضارة الغرب - كما يقول الكواكبي - حضارة مادية ، والإنسان «الغربي» : مادي ، لا دين له غير

وإذا كان الرجل قد قاد القتال ضد الإنجليز في أفغانستان .. ومهد للثورة المصرية التي قادها أحمد عرابي في مطلع الثمانينيات .. ودعا المصريين للعصيان المدني ، وللثورة المسلحة ضد الاحتلال الإنجليزي .. فإن كتاباته في كشف أهداف الاستعمار ووسائله تشكل واحدة من أعمق وأخلص وأرقى صفحات أدبنا السياسي الحديث .. إنه القائل : «أرضي ، ونحن المؤمنون ، وقد كانت لنا الكلمة العليا ، أن تضرب علينا الذلة والمسكنة ؟ ! .. وأن يستبد في ديارنا وأسواننا من لا يذهب مذهبنا ، ولا يرد مشربنا ، ولا يحترم شريعتنا ، ولا يرقب فينا إلا ولا ذمة ؟ بل كل هم : أن يسوق علينا جيوش الفناء حتى يخلى منا أوطاننا ، ويستخلف قبها ، بعدنا ، أبناء جلدته ، والجالية من أمته ؟ ! ..»

والخائن - عنده - ليس من يسلم بلاده للعدو ، وحده ، بل ومن يركن للدعة حيث يستطيع زلزلة أقدام الغزاة .. «فلسنا نعتى بالخائن من يبيع بلاده بالتقذ ، ويسلمها للعدو بشمن بخس أو بغير بخس - وكل ثمن تباع به البلاد فهو بخس ! - بل خائن الوطن : من يكون سبباً في خطوة يخطوها العدو في أرض الوطن ، بل من يدع قدماً لعدو تستقر على تراب الوطن وهو قادر على زلزلتها» .

والاستعمار الذي حاربته الأفغان لم يكن الاحتلال العكسري وحده ، ولا السيطرة الإدارية والحكومية فقط .. فالرجل قد أبصر المضمون الاقتصادي لهذه الهجمة الاستعمارية .. وأدرك دور الامتيازات الأجنبية التي منحها الحكام المسلمون للدول الاستعمارية ، دورها في التمهيد للغزو العسكري ، وفي تأييده وإطالة أجله .. فكتب يقول : «إن مصدر الشقاء ومنبع البلاء في الشرق ومآله إنما كان من الامتيازات الأجنبية ؟ ! .. وعندما منح الشاه الإيراني ناصر الدين [١٢٤٦ - ١٣١٣ هـ - ١٨٣١ - ١٨٩٦ م] المستعمرين الإنجليز امتيازات أجنبية ، منها



الشيخ
عبد
الرحمن
بن
عبد
الرحمن

والأدهى من ذلك أن هذا التقليد - [التحديث الغربى] - يربط الأمة بسلاسل التبعية لغزاتها وأعدائها، سواء في الفكر أو في الاقتصاد... فتمرت حرفنا وصناعاتنا، وتنقل ثرواتنا إلى الذين يصعدون لنا سلع حضارتهم... وباعتنا التبعية تتسع شرائح الذين ربطوا عقولهم ونمط حياتهم واستهلاكهم بالغرب الاستعماري، حتى ليدافعون عن حضارته ونمطه في العيش والتفكير إلى الحد الذي يصبحون فيه طابورا خامسا يتطوع كي يكون الطليعة للجيش الغازي، يمهّد له السبيل، ويفتح له الأبواب، ثم يثبت أقدامه في أرض الوطن:

تلك هي مخاطر التغريب، كما تمثل ويتمثل في «التحديث» على النمط الغربى، دوغما تمييزين ما ينفع منه وما يضر... ودوغما اتخاذا روح حضارتنا ميزانا نزن به عند الاختيار...

لقد أدرك تيار «الجامعة الإسلامية» خطر «المتغربين» على استقلال الأمة ومستقبلها وقال الأفغان: عنهم إنهم «أشد وطأة على الشرق وأدعى إلى تهجم أولى المطاعم من الغربيين، وتذليل الصعاب لهم وتثبيت أقدامهم...» إنهم يعرفون من تاريخ الآخرين ما لا يعرفون من تاريخ أمتهم، ويرددون من آداب الغرب ما لا يعملون عشر معشاره من آدابهم، وتعى ذاكرتهم من أسماء عظماء الغرب ما لا تعى من أسماء أبطال العرب والإسلام... وباليتهم قد عصوا ما عرفوا وعى الناقد المستفيد... ولكنهم وقفوا عند «التريد» و«التقليد»، ثم أكبروا الغرب واحتقروا ذاتيتهم الحضارية؟! فهؤلاء الناشئة، الذين بمجرد تعلمهم لغة القوم والتأدب بأسفل آدابهم، يعتقدون أن كل الكمالات إنما هو فيما تعلموه من اللسان، على بساطته، وفيما رأوه من بهرج مظاهر الحالات، وقراءة سير من قطع مراحل، من الغربيين، في سبيل الأخذ في ترقية أمته، بدون أن يسبروا من ذلك غورا، أو يفهموا لتدرجهم معنى: ويعتقد الناشئة الشرقي أن كل الرذائل ودواعي الحطة ومقاومات التقدم إنما هي في قومه، فيجربى مع تيار غريب من امتهان كل عادة شرقية، ومن كل مشروع وطنى تتصدى له فئة من قومه وأهل بلده، ويأنف من أى عمل لم يشارك فيه الأجنبى؟!...

ذلك هو خطر «التغريب»، وهذا هو خطر «المتغربين»... الجناح الأخطر في «التحدى الحضارى» الذى يواجهه العرب والمسلمين

وإذا كان «التغريب» قد باض وأفرخ في «المدارس المدنية» الحديثة، وفي روح علومها التى قلدت الروح للحضارة الغربية، ثم استوى في عقول «الصفوة» التى تعلمت في هذه المدارس، تعليم تقليد خلا من الحس المميز والنظرة النفضية، لافتقار أصحابه إلى الوعي بالروح البديل الذى تقدمه حضارتهم العربية الإسلامية... وإذا كان هذا هو دور «المدارس المدنية» الحديثة، وأهلها في تيار «التغريب»، وما يمثل في التحدى الحضارى لأمتنا، فلقد انتقد تيار «الجامعة الإسلامية» ما أصاب حياتنا التعليمية من ازدواج قسمها بين أهل الجمود، الذين يمثلون التخلف العثماني... وأهل «التغريب»، الذين يمثلون روح الحضارة الغربية... دون أن يكون لحضارتنا نحن في هذا الميدان الحيوى مكان ولا نصيب؟!...

والأفغان يوجه النقد إلى حصون «التغريب» هذه في الدولة العثمانية وفي مصر، فيقول «لقد شيد العثمانيون عددا من المدارس على النمط الجديد، ويعثوا بطوائف من شبانهم إلى البلاد الغربية، ليحملوا إليهم ما يحتاجون من العلوم والمعارف والآداب، وكل ما يسمونه «تمدنا». وهو في الحقيقة تمدن للبلاد التى نشأ فيها على نظام الطبيعة وسير الاجتماع الإنسانى: - فهل انتفع المصريون والعمانيون بما قدموا لأنفسهم من ذلك، وقد مضت عليهم أزمان غير قصيرة؟! نعم، ربما وجد بينهم أفراد يتشدقون بألفاظ الحرية والوطنية والجنسية - [القومية] - وما شاكلها... وسموا أنفسهم زعماء الحرية... ومنهم آخرون قلبوا أوضاع المباني والمساكن، وبدلوا هيئات المأكّل والملابس والفرش والأبنة، وسائر المأهول، وتنافسوا في تطبيقها على أجود ما يكون منها في الممالك الأجنبية، وعدوها من مفاخرهم... فنقوا بذلك ثروتهم إلى غير بلادهم!... وأما أتوار أرباب الصنائع من قومهم... وهذا جدع لأنف الأمة، يشوه وجهها، ويحط بشأنها... لقد علمتنا التجارب أن المقلدين من كل أمة، المحتلين أطوار غيرها، يكونون فيها منافذ لتطرق الأعداء إليها...

وطلائع لجيوش الغالين وأرباب الغارات يمهّدون لهم السبيل، ويفتحون الأبواب، ثم يثبتون أقدامهم؟! فهذا «التحديث الغربى» ليس هو «تمدننا الإسلامى»... بل إنه ليس حقيقة «التمدن الغربى»، لأن التمدن نبت طبيعى يرتبط بالمناخ الذى نما فيه، فإذا استعير إلى مناخ مغاير - كما هو الحال مع مناخ حضارى مغاير كمناخنا الحضارى - لم يبق منه سوى «الشكل»... إنه سيكون أشبه ما يكون بالعود الجاف الذى لا حياة فيه... يستوى في ذلك أن يكون «روحاً» في العلوم الانسانية تجعل العلم الإنسانى ماديا يشيع الإلحاد... وشعارات ودعوات لا معنى لها في غير البيئة التى أثمرتها وأفرزتها... أو أنماطاً للعمارة والبناء والمأكّل والملبس وطرائق العيش... فجميع ذلك داخل في «تقليد الأشكال واستعارة القشور»، بعيداً عن معنى «التمدن» الصحيح...

لله... وللناس فيه «ملكية المنفعة»، التى هى «الوظيفة الاجتماعية» للمال...

● أن تكافل الأمة الاجتماعى هو البديل والعاصم من الصراع الطبقي المدمر لوحدة الأمة وتضامنها...

فعندما يلوح الإمام محمد عبده إضافة القرآن المال لضمير الجمع في سبع وأربعين مرة، على حين أضيف لضمير الفرد سبع مرات فقط... يقول: «إن الله ينه بذلك على تكافل الأمة في حقوقها ومصالحها، فكأنه يقول: «إن مال كل واحد منكم هو مال أمتكم»؟!...

والكواكبي يرى أن المال مستمد من «فيض الله»، أودعه في الطبيعة ونواميسها... والعمل هو السبيل للاختصاص بشيء منه «فالمال هو قيمة الأعمال، ولا يجتمع في يد الأغنياء إلا بأنواع من الغلبة والخذاع... والأرض الزراعية ملك لعامة الأمة، يستنبتها ويتمتع بخيراتها العاملون فيها فقط...»

فتميز فكر الجامعة الإسلامية، عن «فكرية التغريب»، على هذه الجبهة أيضاً!...

وإذا كانت الحضارة الغربية لم تعرف «الوسطية الإسلامية»، التى ألفت بين ماعد هناك متناقضات لا سبيل للتأليف بينها... وإذا كانت قد اختارت «المادة» دون «الروح»، وانحازت إلى «الكسب» دون «القيم»، فإن حضارتنا قد أقامت «العلاقة الجدلية» بين الفكر و«الواقع» - وكذلك بين سائر الأقطاب في الظواهر - وعن العلاقة بين «الفكر» وبين «الواقع» يتحدث جمال الدين الأفغانى فيقول: «إن الأفكار العقلية، والعقائد الدينية وسائر المعلومات والمدرجات والوجدانيات النفسية، وإن كانت هى الباعثة على الأعمال، وعن حكمها تصدر بتقدير العزيز العليم، لكن الأعمال تثبتها وتقويها وتطبعها في الأنفس عليها، حتى يصير ما يعبر عنه بالملكة والخلق، وترتب عليه الآثار التى تلائمها... نعم، إن الإنسان بفكره وعقائده إلا أن ما ينعكس إلى مرآيا عقله من مشاهد نظره ومدرجات حواسه، يؤثر فيه أشد التأثير، فكل شهود يحدث فكراً، وكل فكر يكون له أثر في داعية وعن كل داعية ينشأ عمل، ثم يعود من العمل إلى الفكر، ولا ينقطع الفعل والانفعال بين الأعمال والأفكار، مادامت الأرواح في الأجساد، وكل قبيل هو للآخر عماد...»

فحضارتنا، قبل كل شيء، «حضارة مؤمنة»، إنسانها «إنسان بفكره وعقائده» قبل كل شيء... و«الأفكار» فيها «هى الباعثة على الأعمال»، لكن «الفكر» يقوى ويتدعم «بالواقع والعمل»، لأن انعكاسات «الواقع» هى «فكر» يغنى ويتطور ويدعم، بل ويعدل، «الفكر» الذى بدأ منه الانطلاق!... فهى لا تعرف «الثانية» التى تميزت بها الحضارة الغربية عندما أقامت التناقض بين «الفكر» و«المادة»، وبين «الدين» و«الواقع»، بين «الإنسان» و«الطبيعة»... ثم انحازت إلى «المادية» و«العلمانية» إنحيازاً مطلقاً!...

الروح والمادة وجهان لحقيقة واحدة



المادة والطاقة في الفلسفة

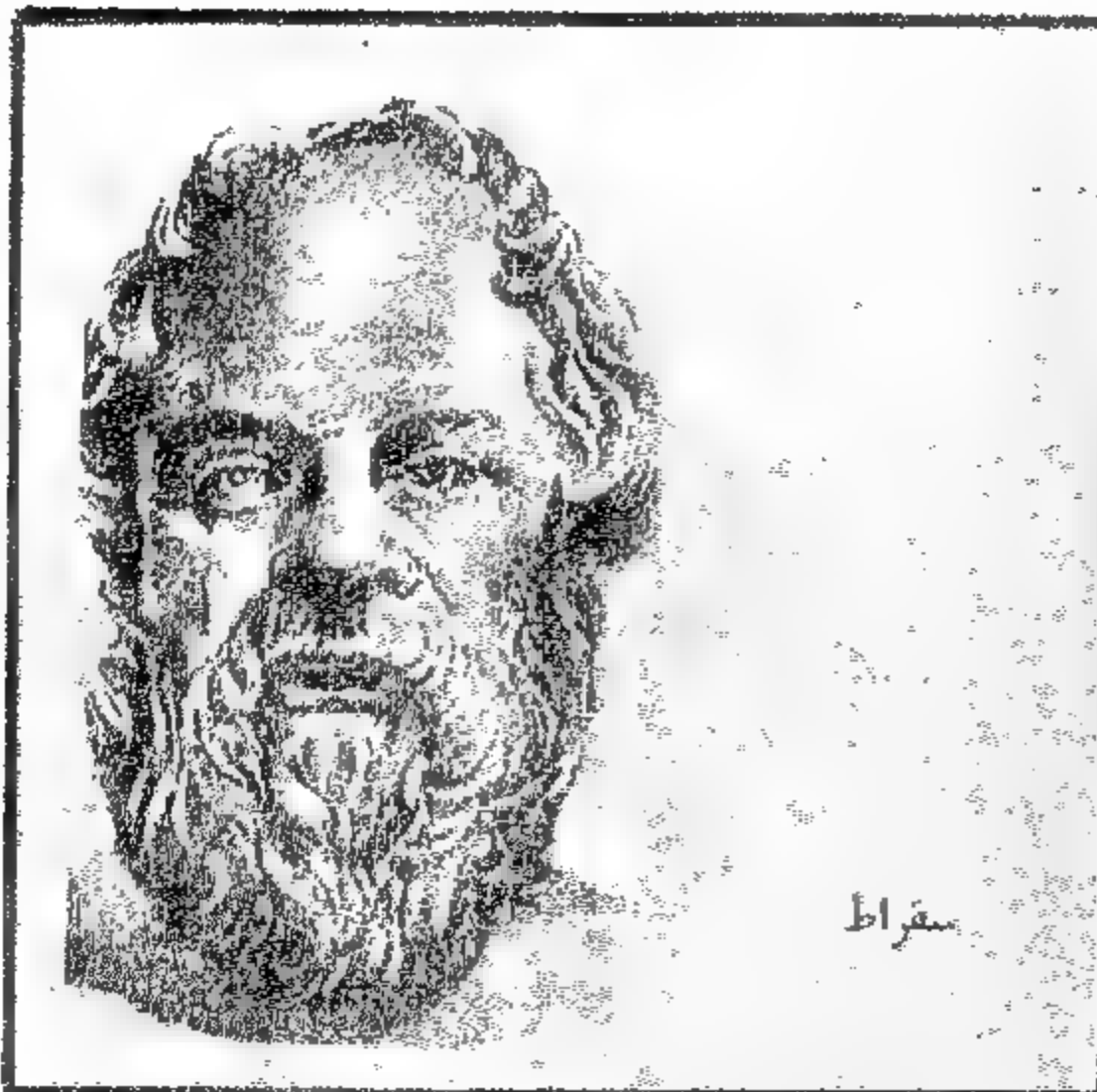
لا شك في أن الرحلة العظيمة للعلم ، خلال التاريخ الإنساني الطويل ، كانت ولا زالت موفقة ، بدليل ما أحرزته الإنسانية من تقدم حضارى ، بلغ حد النزول على أرض القمر ، ومحاولة التعرف على أسرار الكواكب الأخرى . وقيل أن نسمع حديث المادة والشعاع والذرة ، وما أودع فيها من طاقة ، على يد فلاسفة العلم من المحدثين والمعاصرين ، يمكننا القول بأن قدامى المفكرين من اليونان والهنود والعرب ، علماء وفلاسفة وصوفية ، كانوا يبحثون في ماهية المادة وما تتألف منه الأجسام . وهم قد اختلفوا في غاياتهم من البحث العريض ، بين محاول من ورائه ، تفسير ظواهر الطبيعة بمعرفة العناصر الأولى التي تتألف منها ، كما فعل بعض فلاسفة اليونان ، ومحاول من وراء ذلك إثبات عقيدة دينية أو مذاهب فلسفية كما فعل الكثير من علماء الكلام وفلاسفة الإسلام أو كبار الصوفية الأعلام وبخاصة في المدارس الاشراقية عند اليونان نشأ المذهب الذرى القديم . كان أشهر رجاله أو من دعا إليه « ديموقريطس » ٤٦٠ - ٣٧٠ ق . م ، الذى عاصر السوفسطائيين كما عاصر سقراط . وكان ديموقريطس يرى أن الجسم يتألف من ذرات لا تنقسم وأكد معه بروتاجوراس أن كل شيء أو كل مادة مكونة من ذرات أو ذريرات وتلك في رأيهم لا تقبل الانقسام من الوجهة المادية ، وإن تكن قابلة لهذا الانقسام من الوجهة الهندسية أيضا يذهبون إلى أن الذرات يفصل بعضها عن بعض فراغ أو ما يسمى بالفراغ وأن هذه الذرات يستحيل فناؤها فقد كانت منذ الأزل ، وستظل إلى الأبد في حركة دائمة . وإن هنالك من هذه الذرات عددا لا نهاية له ، بل لا نهاية لعدد أنواع الذرات التى يختلف بعضها عن بعض شكلا وحجما .

تلك التى تفلسف فيها شيخ الصوفية الأكبر محمى الدين بن عربى ، على أساس من قول الله سبحانه : « بل هم في لبس من خلق جديد »

د. عبد القادر محمود

في الذرة (النملة) من أجزاء . فلم يكن أحدهما أكثر من الآخر ، وهذا خلاف ما يشاهد . وهذا الدليل دليل الباقلاى كان معروفا من قبل ، لكنه صار دليل الأشاعرة بوجه عام كما يقول ابن رشد .

ولا شك أن الجدال العريض بين فلاسفة المتكلمين والمدرسة المشائية ، فيما بينهم ، وفيما بينهم وبين غيرهم ، كان أساسا لإثبات بعض العقائد الإيمانية الكبرى ، مثل حدوث العالم المفضى إلى إثبات الخالق الأعظم ، كما كان أساسا لوجهة نظر فى الأكوان جميعا ، ترتكز على القول بالخلق المستمر المتصل ،



سقراط

فإذا انتقلنا إلى الفلسفة الإشراقية وجدنا السهروردي المقتول ، يقسم العالم إلى قسمين : عالم النور وعالم الظلام . والأول هو العالم الروحاني الأعلى المنير ، وعلى رأسه الخالق الأعظم الذى هو نور النور . أما ما يلي الأعظم فهو عقول الكواكب ويسمى السهروردي الأنوار القاهرة ، تليها العقول الأخرى وهى الأنوار فقط ، دون أية صفة لهذه الأنوار أو الكلمات النورانية أما القسم الثانى فهو عالم الغسق . والعجيب هنا أن السهروردي يسمى عالم الظلام عالم المادة ، ويعتبر المادة أو الجسد مجرد كثافة أو امتداد الروح . وأشخاص هذا العالم الغاسق تدعى عنده البرازخ . ويرى السهروردي أن هذه البرازخ أو الأجسام يمكنها أن تعود إلى أصلها النوراني بالتطهر الحارق ، كما يشتعل الفحم فيعود نارا ثم نورا إلى أصله الذى خرج عنه .

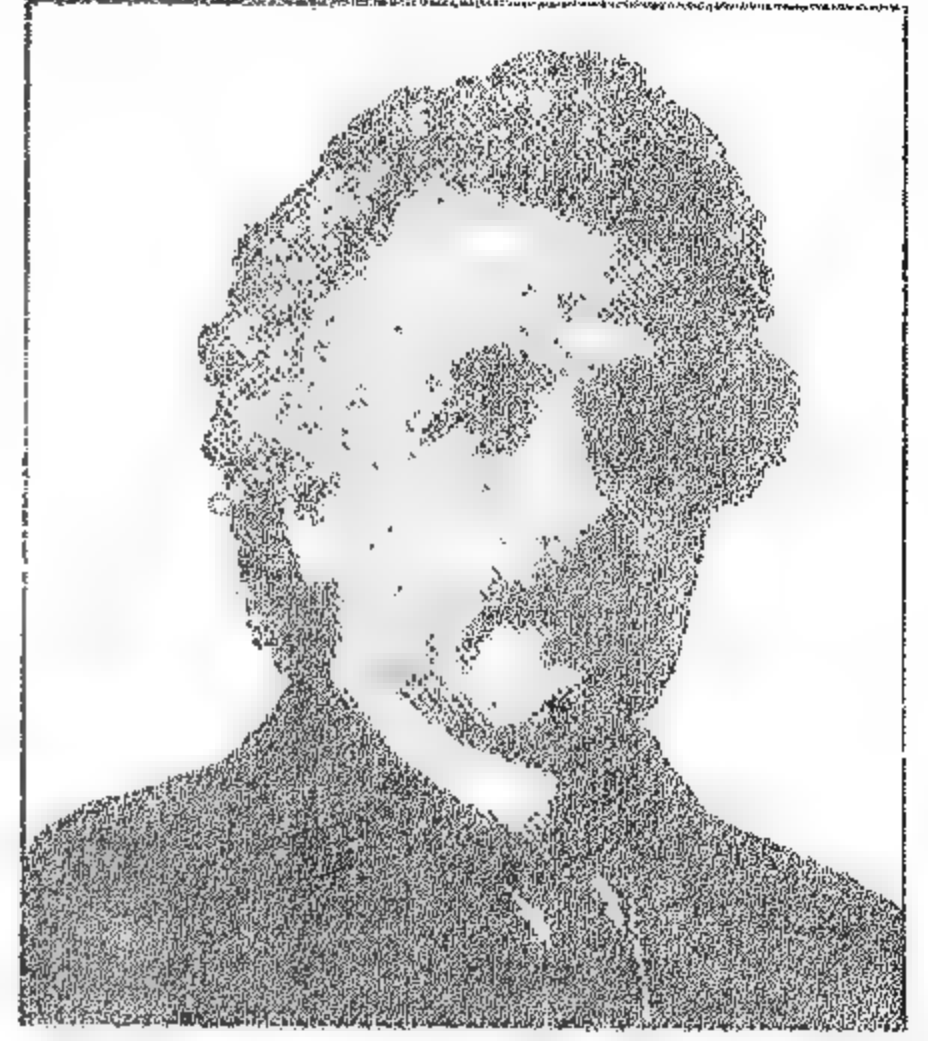
فإذا انتقلنا إلى الفلسفة العلمية الحديثة والمعاصرة وجدنا أن النور (الروح) والمادة كليهما وجهان لحقيقة واحدة ، تصدر عن طاقة أو قوة لا حد لقوتها أو قدرتها . لا تعرفها فى ذاتها ، وإنما بتأثيرها وحركتها ومتولداتها . نرى هذا واضحا فى فلسفة العالم الشهير أينشتاين ، مع نظرية التبادل ، تبادل المادة والشعاع والطاقة ، وذلك فى دراسته لإشعاع الأجسام

ويرون أن تصادم الذرات ينتج عنها دوامات . كما يمتضى المذهب الذرى القديم فى شرح هذه الحركة الدائرية على نحو ما قال أناكساجوراس . لكن وجه التقدم هنا فى رأى بعض العلماء المحدثين ، أنهم شرحوا الدوامات بشرحا أليا أكثر مما تشرح وتفسر بفعل العقل .

الرائع حقا أن الفلسفة العلمية الحديثة والمعاصرة ، بكل إمكاناتها وقدراتها العملية أكدت مارآه علماء وفلاسفة الإسلام عن الذرة التى أسموها بالجواهر الفرد .

فإذا وقفنا عند المعتزلة ، نجد أنهم وفى مقدمتهم العلاف ، يرون أن القول بالجزء الذى لا يتجزأ إنما هو فرع للقول بالقدرة الإلهية . (فإذا كان الله قادرا على كل شيء ، وهذا حق ، فهو بقدر على تفريق الجسم ، حتى ينتهى إلى مقدار لا تأليف فيه ولا اجتماع قط) ، بمعنى حتى ينتهى إلى جزء لا ينقسم ، الأمر الذى يؤكد القرآن فى قوله الله « أن الله بكل شيء عليم » و « إنه بكل شيء محيط » وأحصى كل شيء عددا » وذلك على أساس أن الإحاطة والإحصاء لا يكونان إلا لشيء متناو حقا وصدقا . وقد اعتبر أبو القاسم البلخي وهو معتزلى أيضا ، أن امتداد المادة أو الجسم لا يرجع إلى أن للجواهر الأفراد حجما ، بل هو يرجع إلى مجرد التأليف منها . وعلى هذا الصراط بنى ، هل السنة والجماعة مذهبهم ، حيث نجد الباقلاى يقسم المحدثات إلى جسم مؤلف من جواهر منفرد ، وعرض يقوم بالأجسام ، ومفهوم الجسم عنده يفيد التأليف والاجتماع .

أما دليل إثبات الجواهر الفرد الذى لا ينقسم ، فهو أنه ، لو كان انقسام الجسم لا نهاية له ، « لكان ، لا نهاية لما فى الفيل ، وما



المنصهره في سر . حتى وصل إلى عسيم نصريه في فكرة ، انتشار النور ، وشرح بها طبيعته ، الأمر الذي فسّر كثيرا من الظواهر الطبيعية ، وكان لنا من تلك التفاسير ، أن النور ، ذرات صغيرة جدا تختلف باختلاف تواترات الألوان .

وإذا كان النور سر وأصل الحياة ، ومجال تفسير المشخصات الكونية ، في مجالات الفلسفات العقائدية والصوفية الإشرافية ، فإنه مع الفلسفة العلمية الخالصة ، يستند إلى فرضيتين هما فرضية الإصدار ، وفرضية التمدج . الأولى قال بها « كبلر » و « لابلاس » و « نيوتن » ، وإن نسبت أساسا إلى نيوتن وبخلاصتها أن النور ناشئ عن انتقال جزيئات مادية تصدرها المنابع الضوئية . وتختلف طبيعة هذه الجزيئات باختلاف ألوان النور . إلا أنها تنتشر جميعا وفق خطوط مستقيمة ، تسير بسرعة واحدة فيما يسمى بالفراغ . الثانية فرضية التمدج ويقول بها « ديكارت » و « أولر » و « فرنيل » وتنسب إلى الأخير . وبخلاصتها أن النور ناشئ من حركة اهتزازية ، تنساب أمواجها أمواج ، أفواجا أفواجا . ولما كان النور ينتشر فيما يسمى بالفراغ بين الكواكب والعوالم الأخرى مما نعرف وما لا نعرف ، وجب لانتقال حركته التمازجية من وسط ، يحملها ويكون مطية لها ، وهو ما سماه العلماء بالآثير افتراضا .

الرائع حقا أن هذين الاعتبارين عن الإصدار والتمدج ، في عالم النور ، كان لها أصل عند المسلمين الذين قالوا ، إن الضوء إما أن يكون كيفية ، وإما أن يكون أجساما صغيرة جدا ، تنفصل عن الجسم المضيء . هذا يؤكد لنا ابن سينا في قوله « ومن الناس من ظن أن النور ، الذي يشرق من المضيء على الأجسام ليس كيفية تحدث فيها ؛ بل هو أجسام صغار جدا ، تكون منفصلة من المضيء ، في الجهات ، ملازمة لأبعاد مفروضة عنه ، تنتقل بانتقاله ، فتقع على الأجسام فتستضيء بها . ومن الناس من يظن أن

الضوء في الشمس ، ليس إلا من شدة ظهور لونها » . وقد جاء « لينتر » في القرن الثامن عشر ، فأكد في نظرية الموناد Monads الذرات ، أن سائر الموجودات ، صادرة عن الله ، كما يصدر النور عن شعاع الشمس . وهذه الذرات متناهية في العدد ، لا تقبل التجزئة ولا تتعرض للفناء ، وهي متواصلة الحركة أبدا ، وبسيطة لا شكل لها ولا مقدار ، وهي ذرات روحية ، منها وبها تتخلق الأشياء ؛ أذناها وأكثفها الجسام ، يعلوها الحيوان ، ويسمونها الإنسان ، صاعدا ساحة الخالق جوهر الجواهر أو نور الأنوار كما يقول السهروردي في القرن الثاني عشر قبل لينتر ، بستة قرون كاملات .

الذي يعنينا هنا في هذه الكلمة الموجزة ، أن نظرية الإصدار ظلت شائعة ، حتى نهاية القرن التاسع عشر ، إلى أن جاء « فرنيل » فأكد في القرن التاسع عشر ، نظريته في تداخل النور وانفراجة . وعلى هذا الأساس ، بطلت نظرية الإصدار أو تطورت ، لتحل محلها نظرية التمدج المتوابع ، تلك التي دخلت مختلف الظواهر الفيزيائية . وكان من النتائج أن العلماء المعاصرين ، ربطوا بين الكهربية والمغناطيسية بجسر مثبت ، دعوه أو سموه ، بالسبيل المحرض . وتساءلوا : هل هذا الجسر أو هذا الوسط هو ما يدعى بالآثير ؟

النتيجة المباشرة أنه ظهر علم الكهرومغناطيسية ، الذي اعتبر مختلف الإشعاعات ما تحت الحمراء ، وما فوق البنفسجية والسينية والجيمية والطيف المنظور ، وما إلى ذلك ، وما حول ذلك . . . كلها اعتبرت من نوع واحد .

وتمكننا الدراسات العلمية من السير قدما ، بصرف النظر عن افتراض الآثير المجهول ، واعتباره مادة أو طاقة تملأ ما يسمى بساحات الفراغ ، وتكون مطية لانتشار النور . واكتفى العلم بضرورة تعيين خواص المكان الذي ينتشر فيه النور بشعاعين متعامدين هما الساحة الكهربية والساحة المغناطيسية أو الكهرومغناطيسية . وعلى الرغم من التقدم الباهر في علوم الضوء والكهرباء والذرة ، فلا تزال النظريات متارجحة ، بين عوامل الإصدار والتمدج ، في ساحات السديم الرحيبة ، كمجال لتفسير الظواهر المختلفة ، من وراء تبادل الطاقة بين المادة والشعاع .

وتأذن مؤذن علمي يقول : إذا كانت الرياضة تحمل الضرورة إلى العلم في كل مجالاته الطبيعية ، فهل ينطبق هذا المبدأ على تكوين الواقع ، أم هو مجرد مبدأ تنظيمي وفكرة موجهة ؟ . الحقيقة هنا كما يقول « بوترو » : « إن في الواقع الخارجي عدم قابلية للرد ، إلى الرياضة .

وهذا يؤذن بوجود ما يسمى بعدم الضرورة في الأشياء » .

ولا شك أن هذا الجانب ، من هذه الفكرة ، هو ينبوع الخلق والإبداع ، وهو المدخل المباشر لإثبات حرية الإنسان ووجود الله ومن الواضح أن هذا الاتجاه ، كان له أثره في قضية عدم الحتمية في ارتباط الأسباب بالمسببات ، تلك القضية التي أثارها الفلاسفة العلمية الحديثة منذ عصر « هموم » و « راسل » حتى الآن ، وهي القضية التي خاض فيها الغزالي وهو يتحدث عن المعجزات الإلهية في القرن الثاني عشر الميلادي . والسؤال الآن وكل آت . . . وما موقف الديانات أمام العلوم . . . الجواب لا شك أكثر وضوحا وقوة الآن أعظم منه في أي وقت مضى . . . الجواب هو أنه كلما تقدم العلم عظمت الثقة في صعود الإنسان وتساميه نحو الإيمان بالخالق الأعظم الذي يقول « سترهم آياتنا في الأفاق وفي أنفسهم حتى يتبين لهم أنه الحق . . . أُولم يكف بربك أنه على كل شيء شهيد » .

لقد كانت الذرة هي الحد الأدنى ، الذي وقف أمامه تاريخ الفكر الانساني ، ووقف حياله التحليل العلمي دهوراطولا . على أنه الحد الذي لا يقبل الانقسام ولا الفناء . الآن أصبح عالم الذرة عالما معقدا غاية التعقيد ، والمادة نفسها لم تعد شيئا ، بل زالت عنها صفة الشيئية التجديدية ، حتى أصبحت بالتحليل ترتد إلى نوعين من الوحدات الالكترونيات (الكهارب السالبة) والبروتونات (الكهارب الموجبة) . وكل ذرة الكترونية سالبة تدور حول البرتون الموجب وتبين فيها تبيين أن الغلاف الذي هو جزء من تركيب النواة ، ما هو إلا شحنة كهربائية سالبة ، وهي شحنة مجردة عن كل حامل مادي وأنه يمكن فصله عنها بقوة إشعاعية ، أو بتسخين هائل عنيف . بل إن تلك النواة نفسها قد تبين أنها مركبة من نوعين من الكهارب ، موجب وسالب ، وأنه من الممكن تحطيمها ؛ وفصل أجزائها . وإن القوة الإشعاعية الرهيبة المستنبطة من هذا التحطيم يمكن استخدامها في إصلاح الكثير من أوجاع الكون في مجال مجاعاته وأمراضه ، أو في تدميره وسحقه سحقا نهائيا .

أمر آخر كشفه العلماء أخيرا وهو أن أخف الذرات هي الذرة المائية ، وأن أثقلها هي ذرة اليورانيوم . أمر آخر أخطر شأنًا وإعجازًا وهو أن الذرة المائية وحدها فقط ، هي العنصر المشترك في كل نويات الأجسام العنصرية جميعا وليس هذا يذكرنا بقول الله سبحانه وتعالى « والله خلق كل دابة من ماء » وقوله « وكان عرشه على الماء » . لقد كشفت المادة أخيرا عن أصلها غير المادي فإذا هي طاقة ، يلزم البحث عن مصدرها خارج الهيكل المادي المفتت إلى ذرات . . . وهكذا يقترب عالم المادة رويدا رويدا من عالم المجردات ويتصل عالم الشهادة بعالم الغيب من حده الأدنى ، كما اتصل به من جهة حده الأعلى ، وهو عالم الغيب الأعظم . « يؤمن به العلم وإن لم يره ، ويؤكد أنه وإن لم يستطع تصويره على حقيقته ، لأنه يحس أثره ، ويلمس خطره ، ويدرك سلطانه » وفوق كل ذي علم عليم » « كذلك نفصل الآيات لقوم يعقلون » .

تقدم العلم يزيد إيمان البشر

كليوباترا.. ومفتاح البحر

أحمد فضل شبلول

شعر

— لن تغلق هذا البحر
فليس البحر هو البحر
● أفتح صفحات الأمواج
وأقرأ نفسي ،
أقرأ في عينيك ..
— ماذا يا كليوباترا !...

«الكلادور» ...
العطر الباريسي ...
مساحيق الكلمات ...
أقراص الرغبة ...

هيا ...

● أفتح صفحات الأمواج
وأقرأ ...

ويبقى الشعر

وليد منير

عاش «مايا كوفسكى» حياة «مفعمة بالقلق» . كان هذا الشاعر الحساس بوصلة تتحرك في اتجاه كل شيء حقيقى وحى . وانصهرت في شعره روح الطبيعة الخلابة المتدفقة في (جورجيا) وروح الواقع المضطرب المتحضر فكانت أغنياته ملحمة إنسانية رائعة تشي بنبل الإنسان وصلابة سموحه في آن .

كان «مايا كوفسكى» يرى في الشعر نصلاً مرهفاً ذا حدين :
قافية الشاعر
ملاطفة
وشعار
وحرية
وصوت

وكان يعيش نفسه بصدق ، طارحاً كل الأتعة التي اعتاد الإنسان أن يلبسها في ظل القهر جانباً . كان يحب ويعمل ويتنفس ويحلم في عفوية جياشة ، خالقاً بأمل دؤوب في مستقبل العالم أغنيته الدافئة ، النابضة بالثقة :

يجب انتزاع السعادة من الأيام المقبلة
في هذه الدنيا
ليس من الصعب أن تموت
ولكن بناء الحياة
أشد صعوبة

كان «مايا كوفسكى» أقدر شعراء عصره على اقتناص لحظة الأمل ، ولحظة الصدق ، وكان أقربهم إلى تلمس إيقاع جديد للغة الشاعر ، ومنطقه ، وسلوكه . لذلك كان «مايا كوفسكى» وحيداً ، غريباً ، مضطهداً . لقد أضناه البحث الطويل عن الصادق ، والحقيقى ، والنبل ، فنكص عائداً بلا حب ، أو حلم ، أو صديق ليقول شهادته الأخيرة على عصر يضيق بأمثاله من الفرسان النبلاء . وكانت شهادته هي الرصاصة الوحيدة التي أطلقها على رأسه ذات مساء .



تعبت من جوب البحار وحيداً
تعالى هنا
قفى بجانبى
لكنها أجابت بمكر
عش وتدافأ
بشكل ما
وحيداً .

ولكن صوت «مايا كوفسكى» عاد بعد ذلك ليصبح أكثر علواً ، وأكثر قدرة على تشكيل ضميرنا ، وإضاءة أحلامنا الصعبة ، حيث وقف من يخسوه يوماً حقه يرثونه ، ويغنون من شعره :
نحن رفاق ليل بلا نجوم
نبعث عن جنة غامضة

أخرجتك من ضلعي الآن
فلا تبتسى

ومنحتك أعوامى قبل الميلاد ، وبعد الهجرة
أقسمت أمام الجبل بأن الطاهر والصادق
وحملة الألواح على كتفى ..
وهبطت إليك ..

— من أشعل هذى النيران ؟ ..
— ومن سرق النعلين ؟ ..

قومي للبحر اغتسل
قد فاحت رائحة اليود الآن
ولكن

ليس البحر هو البحر
وكفى ليست بيضاء
وليس النعلان هما النعلين
لماذا تنتظرين ؟ ..

خطفوا أنوار العين ،
وأحلام البقرات السبع
ومزقوا كل القمصان
وأكلوا اللذئب على مائدة الصديقين
ماذا تنتظرين ؟ ..

ان أحسّ مفتاح البحر
أضمتك يا قلعة قايتباي
أقبل أحجار صمودك

● أفتح صفحات الأمواج
وأقرأ ...

— ليس البحر هو البحر
عصاك :

سرقك منك
وكفك ليست بيضاء
● أفتح صفحات الأمواج
وأقرأ ..

— هيا يا كليوباترا ..
نصنع تاجاً للحكمة
مكتبة للبهجة
ومناراً للمعرفة
... و

الزوجة الثانية

أبراهيم حسن

مترجم من الرواية لـ

في بيتنا الذي كان
في القاهرة القديمة
في شارع النصارى
في حي النصارى
في حي النصارى
في حي النصارى
في حي النصارى
في حي النصارى
في حي النصارى

في بيتنا الذي كان
في القاهرة القديمة
في شارع النصارى
في حي النصارى
في حي النصارى
في حي النصارى
في حي النصارى
في حي النصارى
في حي النصارى

في بيتنا الذي كان
في القاهرة القديمة
في شارع النصارى
في حي النصارى
في حي النصارى
في حي النصارى
في حي النصارى
في حي النصارى
في حي النصارى

في بيتنا الذي كان
في القاهرة القديمة
في شارع النصارى
في حي النصارى
في حي النصارى
في حي النصارى
في حي النصارى
في حي النصارى
في حي النصارى

في بيتنا الذي كان
في القاهرة القديمة
في شارع النصارى
في حي النصارى
في حي النصارى
في حي النصارى
في حي النصارى
في حي النصارى
في حي النصارى

في بيتنا الذي كان
في القاهرة القديمة
في شارع النصارى
في حي النصارى
في حي النصارى
في حي النصارى
في حي النصارى
في حي النصارى
في حي النصارى

في بيتنا الذي كان
في القاهرة القديمة
في شارع النصارى
في حي النصارى
في حي النصارى
في حي النصارى
في حي النصارى
في حي النصارى
في حي النصارى

في بيتنا الذي كان
في القاهرة القديمة
في شارع النصارى
في حي النصارى
في حي النصارى
في حي النصارى
في حي النصارى
في حي النصارى
في حي النصارى

أزياء الصيف ...
أفلام الجنس ...
وصيد العملات الحرة ...
ماذا ... ؟

● أن أغلق صفحات الأمواج
أغسّس مفتاح البحر
فقومى من رقدتك الآن
فهم أتون
والنار في العيون
والناس غارقون
في يومهم ...
في طومهم ...
في غيبهم ... وهم يعمهون
قومى الآن ... فهم أتون
خطفوا من أحلام البقرات السبع
سرقوا التعلين
تركوا إلى ...

حفر الأسفلت
صديد الأتربة
عوادم سيارات السادة
قيء النسوة عند الحمل
قطعوا الأثداء الفارغة
وخطفوا أرغفة الجوع السمراء
تركوا إلى ...
زبد الأوهام
وجهل الأسماك بماضيها
قرأوا إلى ...
أغلفة الكتب المدسوسة
وعناوين المثقلى
وتراث التعذيب المنصوص عليه
واللا منصوص .

قرأوا إلى ...
تركوا إلى ...
لكنى ...

أغسّس مفتاح البحر
وأفتح صفحات الأمواج
أضحك يا قلعة قايتباي
أقبل أحجار صمودك
فالبحر هو البحر
وكفى أضحت بيضاء
فهي ... يا كليوباترا
إن أخرجتك من ضلعي الآن ...
فلا تبشئ ●

أحمد فضل شبلول
الاسكندرية



حوار ساخن

مع

فانتن حمامة



ويضي الحديث الساخن
مع فانتن حمامة دون لحظة
توقف . كانت القاهرة
قد وجهت إليها هذا

السؤال

— هل يمكن أن تقسمي لنا مراحل
حياتك الفنية ؟
● بدأت علاقتي بالسينما وأنا عمرى ست
سنين في فيلم يوم سعيد .

— مثلت فيه دور الطفلة أنيسة ؟

● تماما . . أنيسة صاحبة محمد عبد
الوهاب . . ولم أكن أمثل الدور وإنما كنت
أعيشه . . في البلاط وفي الاستراحة
خارج البلاط وفي الطريق إلى الاستديو .
كنت أعيش دائما الطفلة أنيسة صاحبة عبد
الوهاب . . أذكر أنني كنت أقول له قبل
أن تدخل الاستديو : إذا سمعت الكلام
النهاره ومثلت كويس حاجيب لك
شكولاته ! . .

وضحكنا من براءة الطفولة ، وجرتنا
هذا إلى إثارة نقطة خارج السؤال .

— بالمناسبة . . مارأيك في أطفال الفن
اليوم . . أقصد الأطفال الذين يشاركون
في الأعمال الفنية ؟ . . تمثيلا أو رقصا أو
غناء . .

● نعم . . يعنى كل الفنون حتى برامج
الأطفال . . شئ . . الطفولة تمتاز عن
أى مرحلة من مراحل العمر بالبراءة . .
يمكن أن تجد بعض صفات الطفولة عند
أى إنسان كبير إلا البراءة . . الضحكة
البريئة . . النظرة البريئة . . الكلمة

البريئة . . وهذا سر جمال الطفولة . .
وهذا ما يجب أن نحرص على إبرازه في
الفنان الطفل .

— معنى هذا أن فنان اليوم لا يفعلون
ذلك ؟

● لا أحب أن أصدر أحكاما مطلقة ،
ولكن ما رأيته في هذه الأيام ، حتى في
برامج الأطفال ، شئ لا يسعدنى .
الطفل عندما أصبح عجوزا ، بمعنى أنه
عندما يغنى أو يمثل أو يرقص يحاول أن
يقلد الكبار ، وهذا يفقده براءة الطفولة ،
وفي نفس الوقت لا يستطيع بإمكاناته
الطفلية أن يقنع المتفرج بأنه كبير فأن
الجمال في هذا ؟ . . لا هو يقدم لنا
الطفولة البريئة ولا هو قادر على أداء فن
الكبار بطريقة مقنعة .

— وما السبب في هذا في رأيك ؟

● التلفزيون . . التلفزيون يقدم
للطفل دائما كمية كبيرة من فن الكبار ،
فيحاول أن يقلدهم . . المنتج أو المخرج
على الأصح يعجب بهذه القدرة على
التقليد ، ويتصور أن هذا هو الفن فيقدمه
للناس . رأيت منذ فترة طفلة لا يمكن أن
تتجاوز السادسة أو السابعة تغنى في حفل
مذاع في التلفزيون . تصور ماذا كانت
تغنى ؟ . . أغنية وطنية لنجمة غناء في
الخمسينات . صحيح كانت الطفلة تؤدي
الطبقات الصوتية سليمة ، وسليمة
بدرجة كبيرة . ومن الممكن أن يكون لهذه
الطفلة مستقبل في الغناء عندما تكبر ،
ولكن يجب أن تعيش طفولتها الآن .
وعندما تصبح صبية تغنى كما تغنى

خلل اقتصادنا انعكس على السينما

— والتلفزيون .. ألا تخافين على السينما منه ؟

● أنا أخاف على السينما من مشكلة المواصلات . هذه المشكلة هي التي ربطت الناس بالتلفزيون . إنسان يريد أن يأخذ أسرته إلى السينما ، سيغير رأيه بمجرد أن ينزل معهم إلى الشارع . الذهاب إلى وسط القاهرة . حيث دور السينما أصبح مشكلة . لو أنشأنا في كل حي دورا للسينما ، نظيفة ، ومريحة ، ويذهب الإنسان إليها مشيا على الأقدام ستتحل المشكلة . سيترك الناس الجلوس الطويل أمام شاشة التلفزيون وينزلون لقضاء السهرة في سينما الحي ، لأنها قطعاً ستقدم إليهم شيئا مختلفا .

— هذه هي كل المشكلة ؟

● نعم ، لأن الأمر عندئذ سيكون منالسة في الجودة وفي الإمكانيات ، واعتقد أن السينما تكسب لـ «أحسن القائلون» عليها استغلال إمكانياتها الضخمة .

— والأفلام التاريخية .. يلاحظ أنك لم تجربها .. فلماذا ؟

● لأنني لا أحبها . ثم إن الفيلم لابد أن يكون مقنعا ، بمنظوره وملائسته وموسيقاه وكل شيء . وهذا في الفيلم التاريخي يتكلف الكثير . فلما أن ينفق المنتج على الفيلم كما يجب فيخسر ، وإما أن ينتجه إنتاجا فقيرا يشوه التاريخ فيسقط .

ويتشعب الحديث مع فائق حمامة إلى موضوعات مختلفة في الفن وفي النقد وفي الحياة ، وتنتهي الجلسة الطويلة والمتعة بعد أن تقول رأيها في كل شيء بصراحة ويعمق ويحسن صادق مرهف . وتقدم القاهرة لقراءها بعض ما قالت مع دعوة منها إلى التفكير وتأمله ، فهو رأى الفنانة التي استعفت عن جدارة أن ينسب إليها فن العصر ●

للسينما . ولا شيء يصنع الازدهار إلا الحرية .

— والسينما اليوم .. أين تقف ؟

● بعد أن تخرج شباب المعاهد المتخصصة تصدوا لقيادة العمل السينمائي فاثروه وخلقوا صحوة . قدموا منذ منتصف السبعينيات أفكارا جديدة ، وخلقوا السينما الواقعية . والسينما الآن سينما المخرج لا سينما الممثل .

— كيف توفيق بين دور المخرجين المثقفين الذي أشرت إليه وبين موجة الأفلام الهابطة التي طغت على السينما في السنوات الماضية ؟

● هذا له سبب ، فالخلل الذي أصاب البنية الاقتصادية للمجتمع المصري كان لابد أن ينعكس على السينما . فالمجتمع الذي يبني عمارات تنهار على رؤوس سكانها لا تستغرب إذا أنتج أفلاما هابطة . كل من معه قرشان يبني عمارة أو ينتج فيلما ، وهو لا يفهم في الهندسة ولا المقاولات وكذلك لا يفهم في السينما . كل هم أن يكسب أكبر مبلغ بأقل تكلفة ، ولذلك تنهار العمارات وتسقط الأفلام .. شيء طبيعي .

— والنقد ؟

● التقدر نوعان ، نوع فني مرتبط بالسينما كفن ، ونوع تجاري يرتبط بالسينما كصناعة ، فيروج لها كما يروج الإعلان لمصنع أحذية مثلا . وهذا هو النقد الذي يضل الجمهور .

— وما هو النقد السينمائي الجيد في رأيك ؟

● دراسة وعلم ، وإحساس بالجمال ، وضمير حي وشعور بالمسؤولية . ومع هذا كله لابد أن يكون الناقد ملتصقا بالجمهور . نبض الجماهير مهم جدا ، والناقد الجيد هو الذي يستطيع أن يحسه .

— وبجاريه ؟

● يوجهه أولا .

— هن ماذا ؟

● عن الاستمرار فيها كنت فيه . بدأت أفكر في الفيلم بالطريقة التي ذكرتها لك . لم يعد أي فيلم يكفي لإقناعي بتقديمه . قضيت سنة على الأقل لا أدخل الاستوديو من كثرة التفكير في الأفلام التي كانت معروضة علي . كنت أطلب ألا يكون الفيلم إحساسا شديدا فقط . هذا لا يكفي . لابد أن يكون الإحساس معقدا ، في دعاء الكروان مثلا لم أكن أعبر عن إحساس بالحرب فقط أو بالخوف فقط أو بالقهر فقط ، كان هذا كله مضافا إليه لحظات فيها حب للحياة ، وفيها رغبة في الانتقام ، حتى الأحاسيس الجانبية كانت مهمة ، حب الأم ، وحب الأخت المقتولة ، وحب الخال الذي قتلتها . كانت أحاسيس مركبة . وبدأت أصر على أن يكون هذا هو طابع أفلامي .

— اليوم ، وأنت في القمة ، وتشاهد هذه الأعمال في التلفزيون ، ما هو رأيك فيها أو إحساسك نحوها ؟

● إحساس محايد .

— بمعنى ؟

● بمعنى أنني أفرج على هذه الأفلام كما يفرج أي إنسان لا كما يفرج صاحبها .

— وترضين عنها ؟

● إذا كان ما نقصده هو أنني أتمنى لو أدت هذا المشهد بالطريقة الفلانية ، أو قلت هذه الكلمة بحرارة أشد أو أقل ... الخ . هذا ما يحدث دائما بعد الانتهاء من تصوير الفيلم . أراه مرة أو مرتين ، ولا أرى إلا العيوب . ولكن بعض السينمائيين أبعاد عن العمل وأنظر إليه كما ينظر إليه أي متفرج آخر بميزاته وبعيوبه .

— نعود إلى القضايا العامة .. حال السينما في مصر ؟

● ماله ؟

— يقال إن المسرح مثلا مر بفترة ازدهار في الستينيات . هل هناك فترة مماثلة في السينما ؟

● لكن نقول حركة ازدهار لابد أن يكون هناك تيار ، والتيار يعني عددا من الأفلام الممتازة . ونحن في مصر لا نقدم أكثر من فيلمين أو ثلاثة متميزين ، وهذا العدد لا يصنع حركة ازدهار . وشيء آخر يفرق المسرح عن السينما في هذه النقطة ، وهو أن ازدهار الستينيات يرجع إلى قدر من حرية النقد كان مسموحا به للمسرح في هذه الفترة ولم يكن مسموحا بمثله

السينما ، وفي الشباب تغنى كاشباب . يعني لابد أن يعيش الفنان مراحل حياته بصدق لا بتقليد .

— هذا يعود بنا إلى السؤال ، ما هي مراحل حياتك الفنية بعد مرحلة الطفولة ؟

● مرحلة الصبا طبعاً .

— بدأت من سن ؟

● حوالي ١٤ حتى سن ٢٦ .

— وأهم أفلامها ؟

● ممالك الرحمة ، اليتيمات ، الحن الخلود ، موعد مع الحياة .. هذا ما أذكره الآن .

— وأهم ملاحظتها ؟

● التمثيل بإحساس شديد . كان هذا طابع العصر . كل حركة وكل نبرة صوت وكل نظرة تعبر عن شدة الإحساس دون أن يخفف منها التدريب .

— مثل الميلودراما ؟

● في الغالب . كانت هذه أقرب الأفلام إلى قلب الناس لأن هذا كان طابع العصر .

— والمرحلة الثالثة ؟

● مرحلة النضج ، بدأت وسني ٢٦ سنة ، وأول أفلامها كان دعاء الكروان ، وهذا الفيلم هو الذي جعلني أتوقف .



في تاريخنا الثقافي الحديث عدد من الشخصيات الموهوبة ، أعلن إنتاجها عن تميز أصحابها المبكر . لكنها اختفت فجأة عن حياتنا إما بفعل فاعل من أصحاب الطغيان الأدبي في زمانه ، وإما أنها اختفت وسط هذا الزحام من العبث والتفاهة والهبوط ، أو لأنها لم تستطع أن تتفاعل مع عصرها لسبب أو لآخر .

وفخرى أبو السعود واحد من هذه الشخصيات التي قدمت إنتاجاً أدبياً غزيراً وواعداً في فترة قصيرة من الزمن ثم اختفت ، ولكن أفكاره عاشت بين معاصريه وبين الأجيال التي تلتها ، فأثارت الأدبية من شعر ونثر مازالت في أيدي الدارسين والباحثين .

والقاهرة وهي تحاول الكشف عن الوجه الحقيقي للثقافة العربية . . من خلال دراسة هذه الشخصيات الموهوبة التي لم تعمر طويلاً . . تستهل عملها هذه الدراسة التي يكتبها الدكتور على شلش عن هذا الأديب المتميز المجهول .

فخرى أبو السعود .. شاعر كبير مجهول !

د. على شلش

أبو السعود قد التحق بتلك المدرسة عام ١٩٢٨ ، وقضى بها أربع سنوات دون تخلف حتى تخرج عام ١٩٣١ .

وقد كتب الدكتور نجيب على أثر انتحار أبي السعود عام ١٩٤٠ مقالاً - بعنوان « أديب مات » ، روى فيه علاقته به ، وكان مما ذكره عن تلك المرحلة :

« منذ أربعة عشر عاماً كنا نطلب العلم في مدرسة المعلمين العليا ، وكنت أسبقه في الدراسة بعام ، وقرر الأساتذة في غضون السنة أن يختبروا الطلاب فيما علموهم . وأبى الطلاب إلا أن يترك حبلهم على الغارب حتى نهاية العام ، وأجمع على ذلك ما يقرب من نصف ألف من الطلاب ، إلا واحداً استوحى صوت العقل ، ورباً بنفسه أن ينساق مع الجماعة انسياق الشاة في القطيع ، وجلس وحده في جهنم الامتحان يجيب . ووقف مئات من الطلاب في الفناء ، كأنهم الذئب يرقبون من الأبواب والنوافذ هذا المارق العاصي ، وإن هي إلا ساعة وبعض ساعة حتى أقبل ذلك الواحد إلى حيث القطيع الذي التف به ، يرحمه بالفاظ غلاظ ويشويه بالسنة حداد ، وهو يدور ببصره فيهم لا ينطق ولا يجيب ، وأشهد أني هتفت في نفسي حين رأيت هذه الإرادة العاقلة ثابتة كأنها الطود الراسخ . « والله إنه لرجل والرجال فينا قليل » . ولم يكن عجباً أن أقرأ بعد ذلك بأعوام لهذه النفس الجادة الحازمة صرخة توجه إلى بني مصر في قصيدته « إلام تغيب الشمس عنا وتطلع ؟ » . . ذلكم هو المرحوم فخرى أبو السعود كما أبصرته أول مرة ، ولم يكن حبل الصداقة قد ألف بين قلوبنا » .

تدلنا هذه الواقعة على استقلال الرأي وقوة الإرادة كما قال الكاتب ، وهي خصلة أشار إليها أصدقاؤه أبي السعود وزملاؤه بعد ذلك .

في تاريخ أدبنا الحديث كثير من الشخصيات الموهوبة التي لم تعمر في الحياة طويلاً ولم يعتن أحد بجمع آثارها أو دراستها . ومن هذه الشخصيات فخرى أبو السعود ، ذلك الشاب الموهوب الذي شغل المجلات الأدبية في مصر بإنتاجه الغزير الواعد على مدى ثمان سنوات متصلة انتهت فجأة عام ١٩٤٠ ، وكانت مجلة « الرسالة » - بصفة خاصة - أكثر المجلات احتفاءً بشعره ومقالاته ، وكانت تضع قصائده إلى جوار قصائد شعراء عصره الكبار مثل جميل صدقي الزهاوي وعبد الرحمن شكري . بل كانت تقدم قصائده على قصائد شعراء أكبر منه سناً مثل إبراهيم ناجي ، وكانت في الوقت نفسه تحتفي بمقالاته في الأدب المقارن التي ارتاد بها موضوعاً لم يسبقه إليه أحد ، وهو موضوع المقارنة بين الأدبين العربي والإنجليزي ، فضلاً عن أن أبا السعود كان الفائز الثاني في مسابقة الشعر الوحيدة التي نظمتها « الرسالة » عام ١٩٣٥ .

ومع ذلك فالمعلومات المتصلة باهتماماته وخصاله غنية في الحقيقة ، وتكفي لتكوين صورة واضحة عنه كإنسان . فلماذا أضفنا ما يمكن أن يهدينا إليه شعره وكتاباته تصبح الصورة النهائية له كإنسان شاعر كاتب أقرب ما تكون إلى الوضوح ، أو - على الأقل - واضحة إلى حد ما .

وقد حاولت في هذه الدراسة أن أجمع قصائد أبي السعود المتناثرة وكذلك مقالاته ، وأن أضع هذا كله تحت منظار الفحص النقدي من ثلاثة جوانب هي على التوالي : الإنسان والشاعر والكاتب .

لم ينشر عن حياة فخرى أبي السعود إلا القليل . ويشير هذا القليل إلى أنه ولد عام ١٩١٠ بمدينة بنها القريبة من القاهرة ، ودرس بمدرسة المعلمين العليا بالعاصمة ، وكان متفوقاً في دراسته . وبعد الدكتور زكي نجيب محمود المصدر الوحيد لحياة أبي السعود في تلك المرحلة . فقد روى أنه زامله بالمدرسة المذكورة وإن كان قد سبقه بعام واحد . وبذلك يكون

غير أن فخرى أبو السعود لم يلبث أن طواه النسيان بعد أنتحاره المفاجيء ، وكان يمكن أن يظل نسياً منسياً لولا بضع مقالات ظهرت عقب وفاته لأصدقائه وزملائه زكي نجيب محمود ، وأحمد فتحي مرسى ، ومحمد عبد الغنى حسن ، وبضع مقالات أخرى ظهرت في الخمسينيات لمحمد محمود زيتون ، ورجاء النقاش ، بالإضافة إلى كتاب صغير ظهر عنه للشاعر عبد العليم القبانى عام ١٩٧٣ وجمع فيه بعض شعره المتناثر . ومع أن هذه المقالات المتفرقة قد أصبحت تشكل - مع الكتاب الصغير - المادة الرئيسية المتاحة عن حياة أبي السعود ، فإنها في الحقيقة لا تشفى غليل الباحث ، لا لأنها محدودة المعلومات فحسب بل لأنها متناقضة المعلومات أيضاً .

أما محدودية المعلومات فمن مظاهرها ضعف التوثيق التاريخي لمراحل حياة الرجل . وأما تناقض المعلومات فمن مظاهرها تضارب الرأي حول موته . فمن قائل إنه مات متحجراً ، أي عامداً ، ومن قائل إنه مات برصاصة طائشة من مسدسه أثناء إصلاحه .

في سنة ٩٣ من الهجرة فتح قتيبة بن مسلم مدينة سمرقند مستعملاً الحيلة .

وفي سنة ١٠١ ، أي بعد ثمان سنوات تولى عمر بن عبد العزيز الخلافة في دمشق ، وسمع أهل سمرقند بعدله وتقواه فذهب وفد منهم إلى والي المدينة ، وكان اسمه سليمان بن أبي السري ، وقالوا له « إن قتيبة عذر بنا وظلمنا وأخذ بلادنا ، وقد أظهر الله العدل والإنصاف ، فاذن لنا فيتقدم منا وفد إلى أمير المؤمنين يشكون ظلامتنا ، فإن كان لنا حق أعطينا ، فإن بنا إلى ذلك حاجة . »

فأذن لهم ، وسافر وفدهم إلى دمشق حيث يقيم عمر بن عبد العزيز ، فدخلوا عليه وقالوا له « إن شرع الحرب عندكم أن تخيروا من تحاصرونه بين ثلاث : الإسلام ، أو الجزية ، أو الحرب فتفتح المدينة عنوة . ولكن قتيبة عذر بنا ، فقد عرضنا عليه الجزية فقبلها ، ولكنه لم يرحل عن مدينتنا . »

فكتب عمر إلى سليمان بن أبي السري « إن أهل سمرقند قد شكوا إلى ظلمنا أصحابهم ، ولحملاً من قتيبة عليهم حتى أخرجهم من أرضهم ، فإذا أناك كتابي فأجلس لهم القاضي ، فلينظر في أمرهم ، فإن قضى لهم ، فأخرجهم إلى معسكرهم كما كانوا وكنتم قبل أن يظهر عليهم قتيبة . »

وكان قاضي المسلمين في سمرقند يسمى سليمان بن حاض ، فلما سمع من وفد المدينة شكواهم حكم بأن فتح سمرقند باطل ، وأمر المسلمين بأن يخرجوا منها ويعيدوا حصارها وعرضوا على أهلها الإسلام أو الجزية ، فإن أبوا قاتلوهم من جديد .

ولم يصدق أهل المدينة أن هذا الحكم الغريب قابل للتنفيذ ، لأن يأمر القاضي بتطبيق الشرع شيء وأن يطيعه الجند شيء آخر . ولكنهم فوجئوا في الصباح بالجيش العربي يجمع قواته وعتاده ويخرج من المدينة امتثالاً لحكم القاضي .

وكان في هذا ما لفتهم إلى جوهر الإسلام وروحه ، فلم يكن من طبائع الغزاة في تلك الأيام ، وليس من طبيعتهم حتى اليوم ، أن يخضعوا للعدل والقانون ، فيجلبوا عن أرض احتلوها بالقوة ؛ وقال عقلاؤهم وكبارهم « إذا كان هذه هو الإسلام ، وهذا هو أثره في نفوس المؤمنين به فأحبب به من دين . » ودخلوا جميعاً الإسلام .

هنا كان "انتشاره"

نقطة التوازن المطلوبة

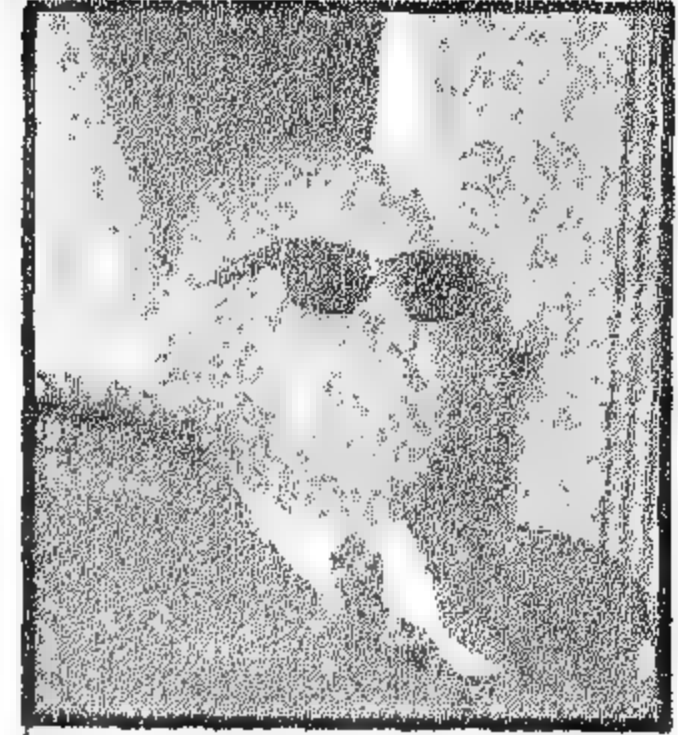
أما رفضه لحياة عصره ؟



في القاض



محمد بن عبد الله



في القاض

وعرفت قدرته في الإنجليزية ، وهي مقدرة شهد له بها أساتذته من الإنجليز ، وشهد له بها قبل ذلك تقوّه في امتحان المسابقة الذي عقدته وزارة المعارف المصرية .

وفي إنجلترا راح أبو السعود يزيد صلته بالأدب الإنجليزي التي بدأها في مدرسة المعلمين العليا ، كما مضى في كتابة الشعر الذي يبدو أنه شغله منذ أيام دراسته . وكانت مجلة « الرسالة » قد ظهرت في يناير ١٩٣٣ ، أثناء بعثته ، فراح يبحث إليها بقصائده المترجمة أحياناً والمؤلفة في معظم الأحيان . فقد بدأت صلته بها في ١٥ أبريل ١٩٣٣ ، أي بعد نحو أربعة أشهر من ظهورها . وظلت هذه الصلة قائمة بعد عودته من البعثة عام ١٩٣٤ حتى أواخر عام ١٩٣٧ .

غير أن إقامته في إنجلترا شهدت حادثتين ، كان لهما أثر بارز في حياته وشعره على السواء . ولا ندرى أي الحادثتين وقعت قبل الأخرى ، فالتوثيق هنا ضعيف بل منعدم .

أما الحادثة الأولى فهي وفاة أمه التي نرجح أنها وقعت قبل الحادثة الأخرى . وقد سجلها في شعره في أكثر من قصيدة . ولكن قصيدته « ذكرى العام » التي نشرها في ١٥ نوفمبر ١٩٣٣ تكشف عن الأساس الذي أقمنا عليه ترجيح أسبقية هذه الحادثة على الأخرى . ففي القصيدة تأبين لأمه في ذكرى مرور عام على وفاتها . ومعنى ذلك أن أمه ماتت في النصف الأخير من عام ١٩٣٢ ، بعد أشهر من وصوله إلى إنجلترا ، وتركته في وحدة ما بعدها وحدة .

وأما الحادثة الأخرى فهي زواجه من إنجليزية . ويبدو أنها ترتبت على الحادثة الأولى وما جرت عليه من وحدة . وليس لحادثة زواجه - على العكس من حادثة وفاة أمه - أثر كبير في شعره ، وإنما يبدو أنه كان لها أثر كبير في حياته ، ولا سيما بعد عودته إلى وطنه .

« للبحث بقية »

غير أن أبا السعود لم يعمل بالتدريس فور تخرجه كما هي الحال مع خريجي مدرسته ، ولكنه عمل بالصحافة فترة لا ندرى مداها على وجه الدقة . فقد ذكر صديقه الشاعر أحمد فتحي مرسى أنها دامت « بعض عام » على حين ذكر زميله الشاعر محمد عبد الغني حسن أنها دامت « أياماً » . ثم عمل بعد ذلك بالتدريس الحر لبعثة أشهر على الأقل حتى نجح في امتحان مسابقة عقدتها وزارة المعارف لاختيار عضوين في بعثة اللغة الإنجليزية إلى جامعة إكستر ، وكان زميله في البعثة ، الشاعر محمد عبد الغني حسن الذي يعد أيضاً المصدر الوحيد لحياته في تلك الفترة . وقد كتب عنه مقالاً بعنوان : « شعر التصوير والعاطفة عند فخرى أبو السعود » وفيه تحدث عن زمالته له في إنجلترا فقال :

« لقد زاملت الأستاذ فخرى أبو السعود في إنجلترا وفي مقاطعة من أجمل مقاطعاتها ، اسمها « ديفونشير » ، وفي مدينة من أقدم مدنها اسمها « إكستر » على ضفتي نهر « إكس » القصير الجميل ، أيام كنا عضوين في بعثة تعليمية لوزارة المعارف ، والناس يعرفون في الغربية أكثر مما يعرفون في أوطانهم ، لأن أخلاقهم تظهر على حقيقتها ، وطبائعهم تبدو على أصلها . فرأيت من أخلاق فخرى أبو السعود ذلك النوع الصلب الذي لا يتكسر على زمن . ورأيت من نشاطه ما لا يُحْد منه جو ولا هن ، ورأيت فيه عزلة عن الناس وعزوفاً عن الفضول من القول . فما كان دائماً إلا فيأينا عنه وهمه ، وعن غير ما يعنيه فهو بمعزل . ورأيت وهو عضو في بعثة اللغة الإنجليزية يجيد الأدب العربي ، ويعرف من مصادره وموارده كثيراً عما لا يعرف من كان في مثل ثقافته المدرسية . ورأيت يحفظ شعر البارودي حتى لا يكاد يند عنه منه بيت واحد ، ورأيت يعلم من تاريخ مصر الحديث ومن دقائقه الخفية بين مزدحم التيارات الأجنبية ما لا يعلمه الكثيرون .

المتهم .. ستانلى كوبريك

هانى الحلوانى



إن تاريخ الإنسانية منذ الأزل ليس إلا تساويح سعيها بحثاً عن حريتها . وقد سجلت هذا السعى في فنونها ، وبذلك أصبح تاريخ الفن هو نفسه تاريخ تحرير الإنسان كما يقول مالرو ؛ فالإنسان في رأى د . زكريا إبراهيم هو ذلك « المخلوق الحر الذى يقف متمرداً على العالم كله ، ومن ثم يحدد نفسه مدفوعاً إلى العمل على تشكيله وإعادة صياغته بمقتضى ما لديه من حرية إبداعية . » والتاريخ السينمائي المعاصر لن يحدد خيراً من فنان السينما الأمريكية ستانلى كوبريك نموذجاً للفنان المتمرد الرافض لمجتمع الرأسمالية ، البالغ ذروة التقدم التكنولوجى والمادى ،

والتردى في نفس الوقت في وهاد التخلف الإنسان .

وستانلى كوبريك ولد لأب يعمل طبيباً في مدينة نيويورك عام ١٩٢٨ . ولا نعرف شيئاً عن طفولته الأولى ، غير أنه بمجرد أن أصبح شاباً تمرد على القيود الأسرية ، وخرج إلى العالم ليعمل كمصور فوتوغرافى في مجلة look ، وذلك لمدة سنوات أربع ، ثم في عام ١٩٥١ كتب وصور وأخرج وقام بعمل المونتاج لفيلمين تسجيليين صورهما على شريط ١٦ مم ، هما Day of the fight ، Flying padre . ثم في الفترة من ١٩٥٢ - ١٩٥٤ عمل مخرجاً للوحدة الثانية للتلفزيون ، حيث قدم مسلسلاً عن أبراهام لنكولن . وفي أثناء هذه الفترة

قام بإخراج أول أفلامه السينمائية وهو فيلم Fear and Desire غير أن هذا الفيلم لم يحقق نجاحاً يذكر .

ولم يعرف كوبريك كمخرج سينمائي يتميز بذلك النوع من العبقرية الوحشية المستقلة إلا بعدما أخرج فيلمه « الغزوة » . ويعد هذا الفيلم من الأفلام التجريبية الغربية المذاق على السينما الهوليودية في ذلك الوقت ، ثم تفجر اسمه بعد ذلك بقوة إثر فيلمه الهائل « طرق المجد » paths of Glory (١٩٥٧) وهو فيلم مناهض للنزعة العسكرية ، وقد استلهمه من وقائع حدثت بالفعل ، وهى الإعدام الجماعى للجنود الفرنسيين خلال الحرب العالمية الأولى . بعدها توالت أفلام كوبريك

وأهمها : سبارتكوس (١٩٦٠) ، لوليتا (١٩٦٢) ، ثم فيلمه الرائع ٢٠٠١ أوديسا الفضاء (١٩٦٩) ، والبرنقالة الميكانيكية (١٩٧١) ، ثم بارى ليندون (١٩٧٨) ، ثم اشراق (١٩٨١) .

وبالإضافة إلى فهمه المتعمق وأسلوبه المتميز في حرفيات السينما فإن عالمه يكاد يقوم على فلسفة التمرد . . التمرد على كل المجتمعات الرأسمالية ، التى وصلت إلى أقصى درجات تطورها ، وإلى أزمتهما الإنسانية الروحية المتمثلة في أن هذه الكيانات الرأسمالية الشاغحة تخلف في قواعدها السفلية بشراً قلقين ، تائهين . . التمرد على السلطات الثلاث : الدين والدولة والجنس ، وعلى المؤسسات العتيقة التى لا تقدم أى غذاء روحى أو إنسانى . . التمرد على الحياة الأمريكية التى يدينها بشدة وضراوة . . فهو في كل أفلامه يدين أمريكا السلطة ، أمريكا البتاجون ، أمريكا المؤسسات الاحتكارية .

وهو في كل أفلامه يكاد يعتمد على أعمال أدبية روائية ، سواء أكانت هذه الروايات تتناول تاريخاً ضارباً في القدم (سبارتكوس وبارى ليندون) أو روايات تستشرف المستقبل البعيد (٢٠٠١ أوديسا الفضاء) وكل فلسفته تقوم على هذا الاتجاه ، أى أنه يختار أحداثاً تاريخية أو تخيلية ، ثم يقوم بتحليلها ، ويتعامل معها ، بحيث تلقى بظلالها على عالمنا المعاصر ، ويكاد يطالب المشاهد بأن يسلك نفس الطريق الذى سلكه بطل الفيلم .

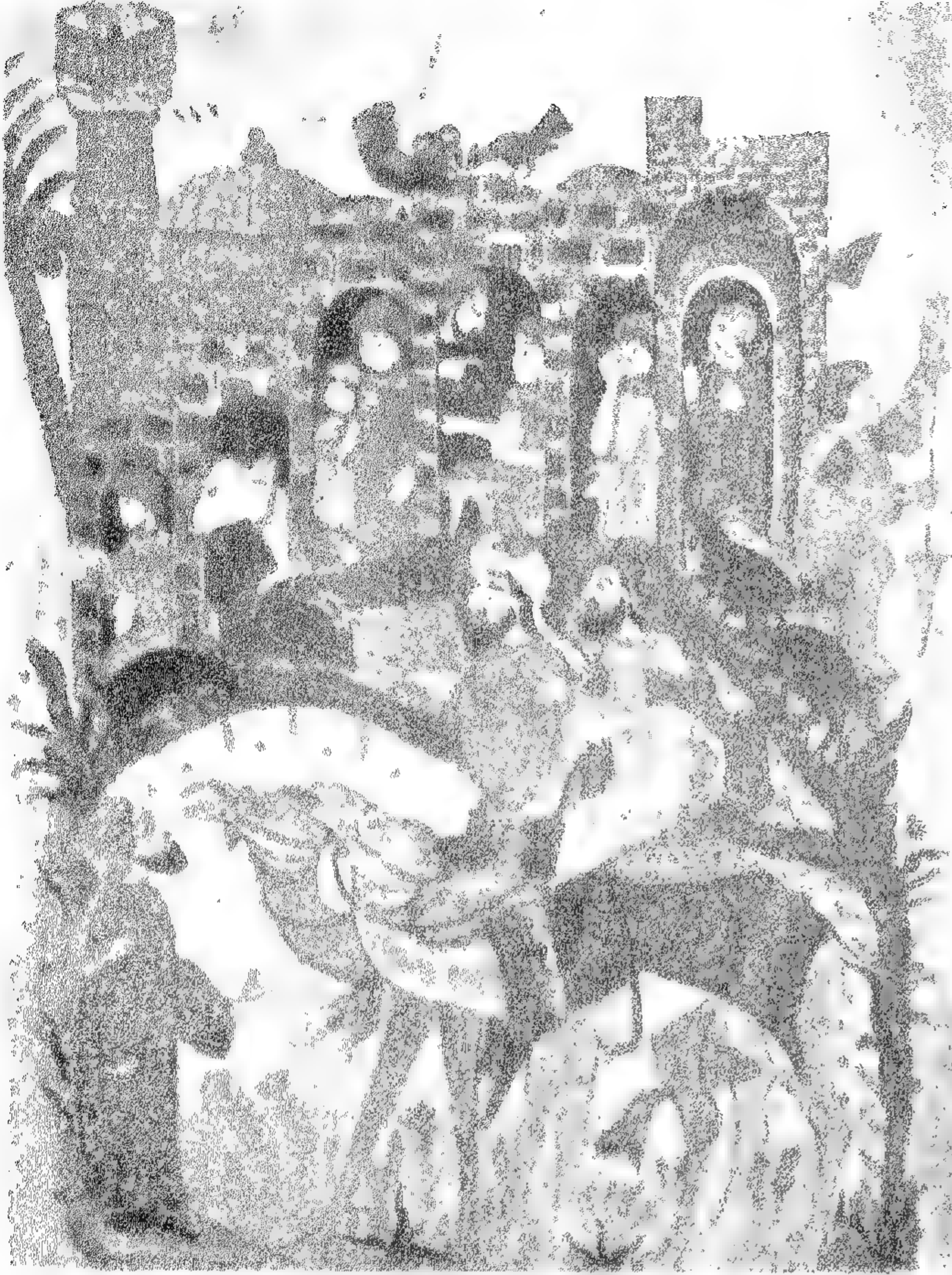
ومن هذا الفهم ، فالسينما عند ستانلى كوبريك ليست ضرباً من ضروب اللهو والتسلية بقدر ما هى أداة تعبير عن قلق الفنان وتمرده على عالمه المفرغ من محتواه الإنسانى « ساعياً إلى إعادة تشكيل هذا العالم أو إعادة صياغته بمقتضى ما لديه من حرية إبداعية » . وكمساعدة النقاد الماركسيين الذين يهاجمون بضراوة أى فنان لا يلتزم حرفياً بتعاليم ماركس ولينين ، فإنهم هاجموا كوبريك واتهموه بكل ما في قائمة اتهاماتهم من العمالة والانتهازية والوصولية و لكنه يجيبهم بهدوء الذى اشتهر عنه :

« لن أنسى قط أن السينما قبل كل شيء ، أداة اتصال بالجمهور ، وهنا تكمن وظيفتها ، لقد اهتمنى بعضهم بالوصولية ، ولكننى مقتنع بأن أى فيلم تجارى ناجح جماهيرياً ، يؤثر فكرياً وأيديولوجياً أكثر مما تؤثر مجموعة من الأفلام « السرية » التى لا يراها أحد ، مهما حلت من أفكار ودعاوى . » ●



قراءة تشكيلية

محمود الهندي



الفنان يحيى بن محمود الواسطي

اللوحة صفحة من مقامات الحريري

البعد الأول ٣٧ سم

البعد الثاني ٢٨ سم

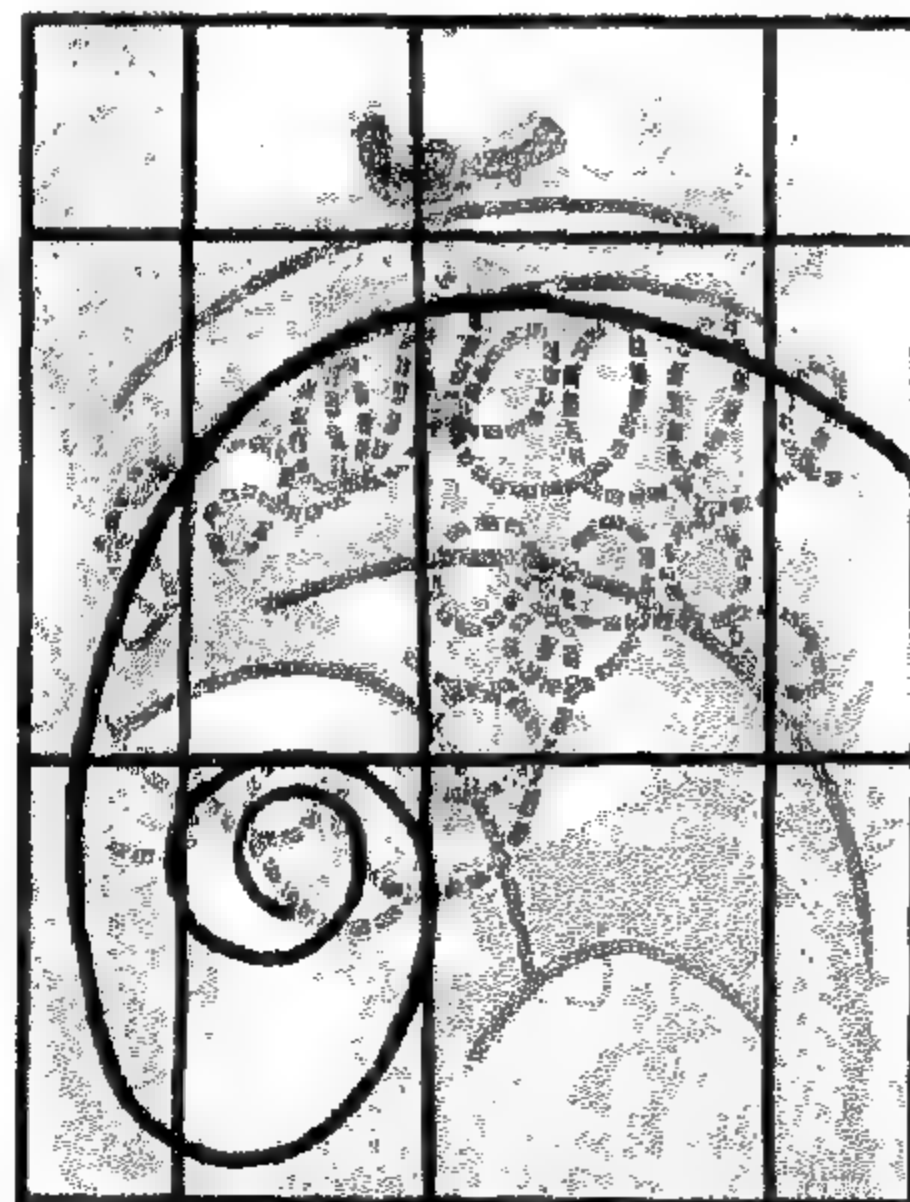
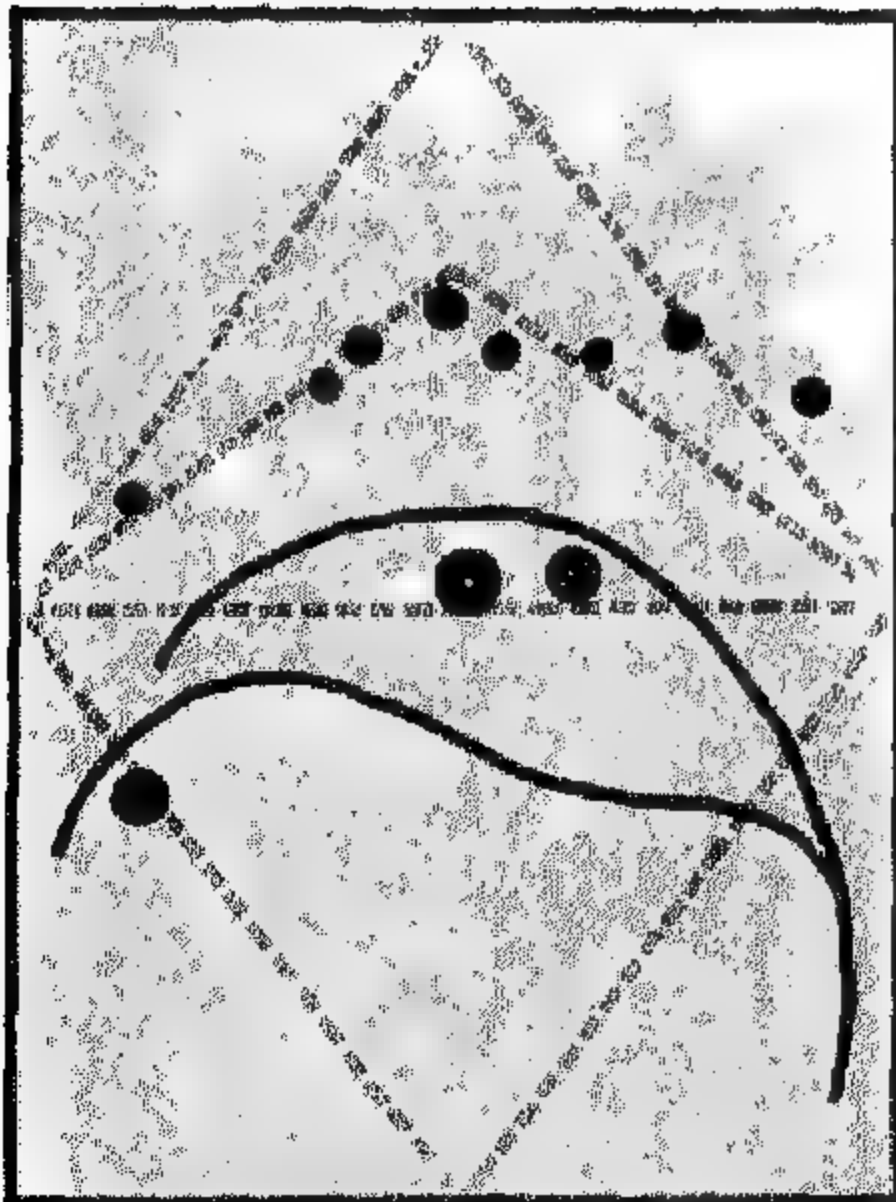
لوحة (الواسطي) تقدم لنا ثلاث مستويات مسطحة ، وثلاث تكوينات هندسية متداخلة .

لأول وهلة نجدنا في مواجهة تكوين حلزوني الشكل ، فإذا أمعنا النظر ملياً وجدنا تكويناً مثلث الشكل . الزاوية الأولى للمثلث تكمن عند قدم الجمل متوسطة الخط الأفقي ، والزاويتان الأخريان تتمثلان في العزتين أقصى اليمين واليسار ، وبالمقابل ينتج مثلث آخر من نقطتي اليمين واليسار يتلاقيان عند شكل الديكة التي تتوسط أعلى اللوحة . كما نجدنا أمام تكوين دائري الشكل يبدأ من أسفل اللوحة عند جذع الشجرة التي تنمو منحنية على هيئة نصف دائرة يتسلفها الماعز .

تبدأ العين رحلتها مع اللوحة من الوجهين اللذين يتوسطان المنظر بعيونهما الجاحظة ، وحركة يديهما التي تشير إلى الفضاء البعيد ، وترسم لنا تلك الإشارة خطاً وهمياً طويلاً ، لكنه ينحني عند تلاقيه بفرع النبات الممتد والذي ينهار إلى أسفل اللوحة ، ولكن هذا الخط الوهمي المخادع ليس هو خط الرحلة الرئيسي ، فخط الرحلة يسير بنا من الوجهين البشريين إلى وجهي الجميلين ، فوجه الرجل الواقف ، ثم إلى أعلى رؤوس الواقفين بمداخل البوابات إلى أن ينتهي عند الماعز التي لونت بألوان قائمة ، فيمتد بنا الخط إلى الديكين في أعلى منتصف المنظر ، فالماعز الموجودة بالناحية المقابلة إلى أن يعود الخط من حيث بدأ ، رحلة تؤكد التكوين الحلزوني الشكل ، والتكوين الحلزوني عموماً شائع في الرسم العربي والإسلامي ، حيث استقى الفنان شكله من الطبيعة فالصخور والغيوم ودوامات المياه كلها أشكال حلزونية .

والواسطي يؤكد مهارته في اختراع الحيل البصرية الهندسية التي يتداخل فيها التأثير المجسم بالمسطح ، فأشكال الأبنية الموجودة في المستوى الثالث كأنها قصاصات أوراق ملونة ، وهو يحيط ألوانه بخطوط تفصل بين الأشكال والمساحات ، والخط عنده مطلق السراح ، حي ، نام ، متطور ، يبرز التباين بين حجم الفضاء المتاح والأشكال المرسومة داخل الفضاء .

اللمس ناعم ، والألوان شديدة الصفاء والتوهج ، تضيء على اللوحة جواً من الابتهاج وإن لم تنطق بذلك ملامح الوجوه العابسة ، وحتى عندما يحاول الفنان في كثير من المناطق اللجوء للتحليل الزخرفي ، فهو لا يتعد عن التلاعب بالتوافقات بين المسطحات ذات الألوان المتنوعة .



د. شاكر عبد الحميد

ماتيس : وحشية الألوان

هنرى ماتيس هو مصور فرنسى مشهور ، ولد عام ١٨٦٩ وتوفى عام ١٩٥٤ .

الطبيعة والخيال

يقول ماتيس إنه عادة ما يتم التمييز بين المصورين الذين يعملون من الطبيعة والمصورين الذين يعملون من الخيال « وأنا شخصياً أعتقد أنه لا يجب تفضيل أى أسلوب على الآخر ، فكلاهما يمكن أن يستخدم بالتعاقب من خلال نفس الفنان ، إما لأنه يريد اتصالاً وثيقاً مع الموضوعات من أجل الحصول على إحساسات تكون قادرة على إثارة الملكة الإبداعية ، أو أن تكون إحساساته قد تم تنظيمها بالفعل ، وفي الحالتين سيكون قادراً على الوصول إلى الحالة الكلية التى تكون اللوحة . وفي كل حالة أعتقد أن المرء يمكنه أن يحكم على مدى حيوية الفنان وقوته ، ذلك الفنان الذى يكون ، بعد تلقيه للانطباعات مباشرة ، قادراً على تنظيم إحساساته ليستمر في عمله بنفس الإحاطة العقلية فى أيام مختلفة ، وأيضاً يمكنه تطوير هذه الإحساسات . هذه القدرة تثبت أنه مسيطر على نفسه بطريقة تتسم بالكفاءة ، وأنه يمكنه أن يخضع نفسه للنظام أيضاً . إن الفنان عليه أن يبحث عن التصورات ذات الكفاءة التى تتحول من خلالها حقائق الطبيعة إلى فن ، والألوان والخطوط قوية فعالة ، وسر الإبداع يكمن فى الاستخدام المتوازن لهذه القوى . وإننى أعمل من خلال مشاعرى ، ويكون لدى التصور فى رأسى وأريد أن أحققه ، وأستطيع فى الغالب أن أعيد إدراكه ، وأعرف أيضاً متى يجب عليه أن ينتهى . والخطوة الأولى نحو الإبداع هى أن نرى كل شيء كما هو عليه فى الواقع . وهذا يتطلب جهداً مستمراً . والإبداع ، معناه أن نعبر عما يوجد بداخل نفوسنا . وعلينا أيضاً أن نغذى مشاعرنا . ونستطيع أن نفعل ذلك فقط من خلال المادة المشتقة من العالم المحيط بنا . وهذه العملية هى التى يمكن من خلالها أن يدمج الفنان العالم الخارجى ويتمثله تدريجياً داخل نفسه ، حتى يصبح موضوع التصوير جزءاً هاماً من كيانه ، أى يمتلكه بداخله ، ومن ثم يمكنه بعد ذلك أن يسقطه على اللوحة كإبداعه الخاص » .

عين الفن

ميز ماتيس بين العين التى ترى الأشياء السطحية الظاهرية وتسجلها على علاقتها بطريقة حرفية ، وسماها



بعين الكاميرا ، وبين العين الثانية التى تدخل فى صراع مع العين الأولى وتعمل على إبداع الجديد الأصيل ، وهى عين الفن التى فى المخ ، كما أشار ماتيس . ويقول إن الفنان يأخذ من العالم المحيط به كل شيء يمكنه أن يشرى رؤيته الداخلية ، إما مباشرة عندما يكون على الموضوع الذى يرسمه الفنان أن يظهر فى تكوينه ، أو من خلال المماثلة أو التناظر التقريبى بين الموضوعات .





ويقول ماتيس إن عينيه تعملان كالإسفنج «وبعينين مفتوحتين على إتساعهما فإنني أمتص كل شيء كما يمتص الإسفنج السوائل». ويقول مؤكداً أهمية التكامل بين أفكار المصور ورؤيته للواقع والحياة وأساليبه «إن أفكار المصور يجب ألا ينظر إليها أبداً على أنها منفصلة عن وسائله البصرية، حيث إن الفكرة تحتاج إلى التعبير عنها بالوسائل التي يجب أن تكون أكثر اكتمالا، ولست أعني بالكمال التعقيد... إنني غير قادر على التمييز بين شعوري بالحياة وطريقتي في ترجمة هذا الشعور إلى أعمال فنية. إن التعبير بالنسبة لي لا يكمن في العواطف المتوهجة في الوجه الإنساني، ولا يتجلى أيضاً في الحركة العنيفة. إن التنظيم الكلي للوحات هو تنظيم تعبيري».

وقد أفاض ماتيس في التأكيد على أنه كانت لديه أفكار أساسية معينة، وأنه واصل عمليات تحقيقها وتطويرها وتنفيذها بشكل جيد عبر مدى متسع من حياته.

تعبيرية الألوان

أكد ماتيس أهمية الجانب التعبيري للون أثناء عملية التصوير، فقال «إن الجانب التعبيري للألوان يفرض نفسه على طريقة تلقائية تماماً، ولكي أصور منظراً طبيعياً في الخريف فإنني لا أحاول تذكر ما هي الألوان المناسبة لهذا الفصل، إنني سوف أهتم (يُوحى لي) فقط بواسطة الإحساس بأن هذا الفصل يستلزم بداخلي، والنقاء الجليدي للسماء الزرقاء الغاضبة سوف يعبر عن هذا الفصل من خلال ظلال رقيقة كتلك التي تظهر في أوراق النبات عندما يتم رسمها. وإحساس نفسه قد يتغير، والخريف قد يكون رقيقاً ودافئاً كاستمرار للصيف، أو قد يكون بارداً تماماً مع سماء صقيعية وأشجار ليمونية صفراء تعطي انطباعاً شعورياً بالبرودة وتعلن قدوم الشتاء. إن اختياري للألوان لا يستند إلى أية نظرية علمية، إنه يقوم على أساس الملاحظة والحساسية والخبرة المشعور بها. لقد شغل (سينياك) نفسه كثيراً ببضعة أوراق وجددها لدى لاكروا عن الألوان التكميلية أو المتناسقة واعتقد «سينياك» أن المعرفة النظرية بها سوف تؤدي إلى استخدام نغمة لونية معينة في مكان معين، لكنني أحاول ببساطة أن أضع الألوان التي تستخدم لإحساس الخاص وتنقله. إن هناك تناسباً معيناً يدفع للوصول إلى النغمات اللونية التي أريدها، وقد يؤدي هذا إلى تغيير الشكل أو تحويل التكوين، وأنا أكافح من أجل هذا التناسب جاهداً من خلال مشايرق في العمل. إنني أستخدم الألوان كوسائل للتعبير عن انفعالي لا لنسخ الطبيعة، وإنني أستخدم أبسط الألوان، لا أقوم بتحويلها بنفسى، ولكنها العلاقات فيما بينها هي التي تحدث تغييراً. ويكون الأمر الهام هو تعزيز الفروق والكشف عنها، ولا شيء يمنع من التكوين بألوان قليلة مثلما يمكن أداء لحن موسيقى رائع بعدد قليل من الآلات أو حتى بألة واحدة. وأنا أتوق دائماً إلى الوصول إلى تلك الحالة الخاصة بتكثيف الإحساسات والتي تكون اللوحة هي التبرجج لها...».

الوعي واللاوعي

نلاحظ في كتابات ماتيس قدراً كبيراً من التشابه بين أفكاره وأفكار كل من هنري برجسون وبنديكتو كروتشه، خاصة فيما يتعلق بأهمية التعبير، والتعبير من خلال الحدس، وأهمية توسيع مجال الوعي لدينا، وإدخال أنفسنا في مجال الحياة، واللحظات الإبداعية الخلاقة المستمرة في الزمان والمكان، والحدس من خلال الاتصال المتعاطف بيننا وبين الحياة مما يؤدي إلى حدوث تناقض أو تداخل أو تفاعل متبادل بين الإنسان والحياة، مما يؤدي إلى إبداع متصل لا نهاية له. وهناك تشابه أيضاً بين أفكار هذا الفنان وأفكار برجسون وكروتشه فيما

يتعلق بالتفاعل المستمر بين الماضي والحاضر والمستقبل، وبين الزمان والمكان واللحظات الإبداعية الخلاقة التي أكدها برجسون بصفة خاصة. يقول هنري ماتيس «وراء هذا التابع السيل للحظات التي تكون الوجود الظاهري (السطحي) للكائنات والأشياء، والتي تقوم بتعديلها وتحويلها باستمرار، يمكن للمرء أن يبحث عن الطابع الأكثر جوهرية، والذي يجب على الفنان أن يصل إليه ويقتنصه إلى الدرجة التي يستطيع عندها أن يعطي تفسيرات أكثر رسوخاً عن الواقع. وتكون الحركة التي يقتنصها الفنان أثناء حدودها ذات معنى فقط إذا لم يتم عزل الإحساس الحالي عن الإحساسات السابقة له والتالية عليه».

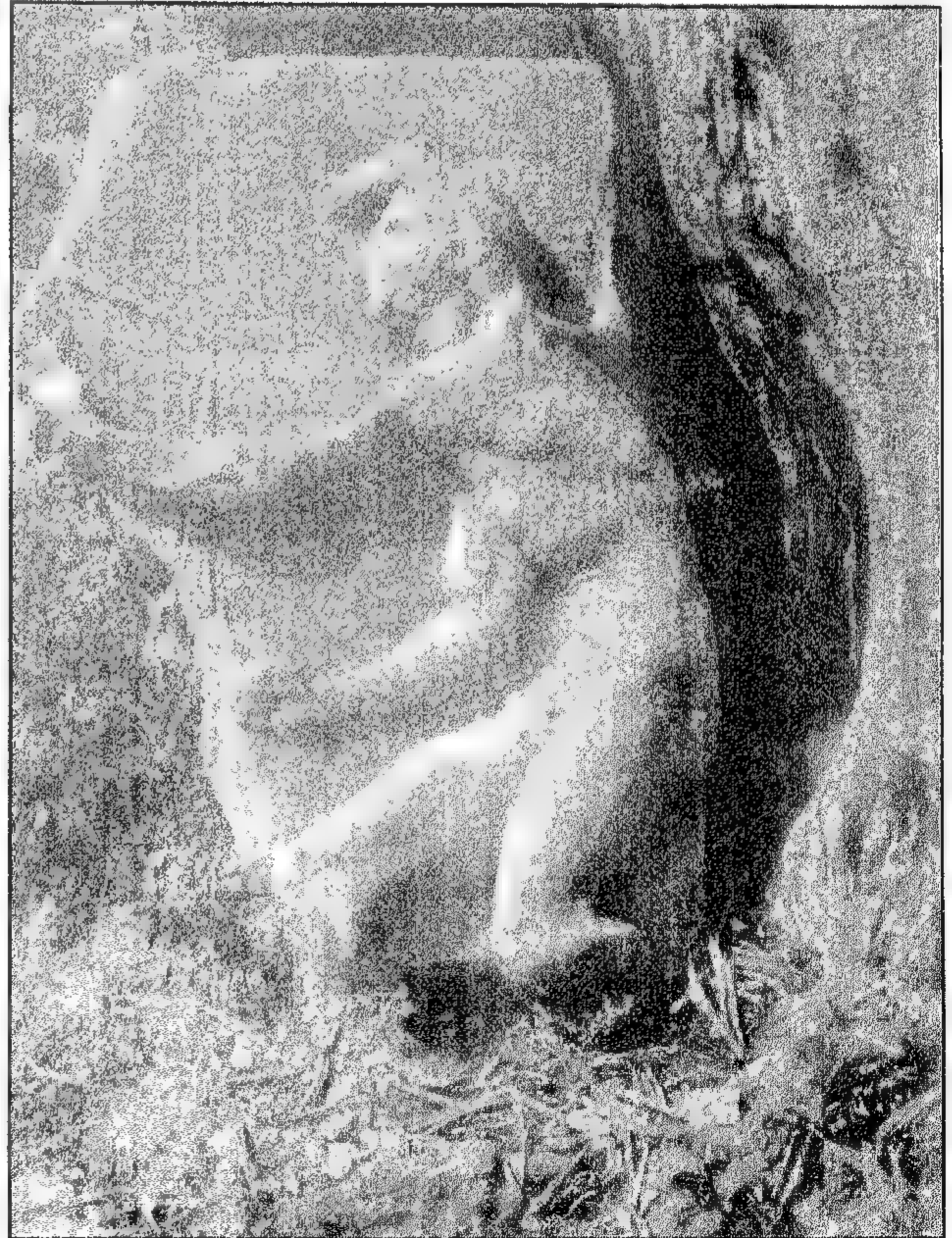
ورغم تأكيد ماتيس لأهمية الحدس الذي ينظر إليه عادة على أنه لا شعوري فإنه أكد أيضاً أهمية الوعي الكبيرة في العمل الفني وقال بأن «الفنان يدخل في حالة الإبداع من خلال العمل الواعي والإعداد للعمل وذلك أساساً هو إثراء للمشاعر لدى الفنان ويكون ذلك ممكناً من خلال الدراسات أو التخطيطات التي تكون مماثلة إلى حد ما للوحة ومن خلال هذا يمكنه اختيار العناصر» والفن لدى ماتيس هو تكثيف للإحساسات إلى مدركات وتكثيف للمدركات إلى أشكال لها دلالاتها، وقد ميز ماتيس بين النظام (أي وضوح الشكل) وبين التعبير (أي نقاء الإحساس) وأكد أنه «إذا كان هناك نظام ووضوح في اللوحة فإنه يعني أنه منذ البداية كان هذا النظام وهذا الوضوح موجودين في عقل الفنان، وأنه كان واعياً بضرورتها الملحة». ويؤكد ماتيس أن الإبداع هو الوظيفة الحقيقية للفنان وحيث لا يوجد إبداع لن يوجد فن ويقول بأنه قد يكون من قبيل المغالطة أن نعزو هذه القدرة الإبداعية إلى موهبة فطرية، ففي لا يكون المبدع الأصيل مجرد كائن موهوب فقط، ولكنه إنسان نجح في تنظيم مجموعة معقدة من النشاطات من أجل الوصول إلى غاية محددة، ويكون الفن هو محصلة هذه النشاطات.



رب اللحظة المواتية (كايروس)

د. عبد الغفار مكاوى

- نحت بارز على الرخام . نسخة من أصل للمثال الإغريقى « ليسيبوس » ، والمولود فى سيكيون حوالى سنة ٣٠٠ ق.م ، موجودة فى متحف تروجير ، من أعمال يوغوسلافيا . عبر عنه الشاعر « بوسيديوس » - الذى ولد فى « بيلا » من أعمال مقدونية حوالى سنة ٢٧٥ ق.م ، وهو ينتمى للمدرسة السكندرية بهذه القصيدة ، التى لم تتأكد نسبتها إليه :



- النحت البارز من أى مكان ؟ ..
- يرقد فى المتحف بـ « تروجير » من أعمال البيلقان .
- ومن الفنان ؟
- ليسيبوس .
- المسكن والعنوان ؟ ..
- فى سيكيون .
- أتقدم منه . أتأمله . أسأل :
- من أنت ؟
- رب اللحظة ..
- قل لى :
- لم تخطو حذراً فوق أصابع قدميك ؟ ..
- لأنى لا أتوقف أبداً عن سيرى .
- ولماذا ينبت فى قدميك جناح وجناح ؟ ..
- لأنى أسرع فى العدو من الريح .
- ولماذا تحمل سكيناً فى يمينك ؟ ..
- كى أعلن للإنسان
- ألا شىء سواى
- أحد من السكين ..
- ولماذا تتدلى خصلة شعر
- من فوق جبينك ؟ ..
- لأنى ، وبحق زيوس ،
- أدعو من يلقان
- أن يمسك بـ
- وأحذره أن يتردد لثوان ..
- وبقية رأسك صلعاء من الخلف ؟ ..
- حتى يعرف أنه « الآن »
- إن عَبر فلن يرجع ..
- لأنى يجد الإنسان
- بعد ضياع الفرصة غير الدمع
- والحسرة والخذلان
- لأنى إن أسرعت وطارت بى قدمائى
- لا تنسى ففى قدمي جناحان ...
- وعبرت بمن قد كان
- يتلهف يوماً للقائى
- لن يدركنى أبداً ،
- لن يقدر أن يمسكنى
- لن أسعده بلقاء ثان
- قل لى :
- ولماذا قد أبدعك الفنان ؟ ..
- أحرى بك أن تسأل : ولمن ؟
- فأجيبك :
- ولمن غيرك يا ابن الأرض
- لمن غيرك يا إنسان ؟ ●



منين أجيب ناس وقضية المسرح الشعبى

د. نهاد صليحة

واسع ، خاصة أنها ترتبط ارتباطا وثيقا ببعض القضايا الهامة التى تشكل الساحة الثقافية فى مصر الآن ، مثل قضية الهوية الثقافية والمحافظة على التراث ، فى علاقتها بما يسمى بالغزو الثقافى ، وكذلك قضية «محلية الفن» فى علاقتها بفكرة عالمية القواعد العلمية للنقد - وكلها قضايا أثارت جدلا شديدا فى مؤتمر الأكاديمية الأخير الذى عقد تحت عنوان الهوية الثقافية .

ورغم ذلك فهناك مجموعة من الحقائق التى لا بد من ذكرها فى البداية حتى نستطيع أن نقيم إطارا موضوعيا يمكننا من خلاله توصيف عرض « منين أجيب ناس » وتقييمه بصورة عادلة صحيحة . ورغم أنها حقائق واضحة فإنها كثيرا ما تغيب عن الدهن ، مما يؤدى إلى اختلال النظرة النقدية واختلاق قضايا فرعية زائفة .

وأول هذه الحقائق هى ضرورة التفريق بين الأثر والأشكال الفنية التى قد تختلف من ثقافة إلى أخرى ومن زمن إلى آخر ، وبين المبادئ الفنية العالمية التى تشترك فيها جميع الثقافات ، وتتبع من الحس الفطرى بالجمال لدى الإنسان فى كل مكان ، بصرف النظر عن وضعه التاريخى . وربما كان أهم هذه المبادئ وأوضحها هو التناسق والاتزان ، والترابط والاكتمال ، ونزوع الإنسان دائما إلى استخدام التوازى والتقابل والتسلسل المفهوم ، لبلورة معنى أو توضيح مفارقة .

ويكفى للدلالة على عالمية هذه المبادئ تواجدها بصورة دائمة فى رسوم الأطفال الفطرية ، بل إن إنتاج الأبطال المصريين من السجاد الشعبى وتصميماتهم لا تكاد تختلف عن السجاد الشعبى الذى يصنعه أطفال المكسيك مثلا (ومرجعنا فى هذا هو الدكتور هانى جابر أستاذ الفن الشعبى بأكاديمية الفنون) .

وكان التواصل مع هذا التراث يمثل غيبا وعارا !
وكان الانغلاق على ثقافتنا يمثل الطريق الوحيد لتحقيق هويتنا الثقافية المتفردة !

وليس هنا مجال الخوض فى قضية استنباط أشكال مسرحية جديدة من التراث الشعبى ، أو تطويع التراث الشعبى حتى يتوافق مع الشكل الدرامى المتعارف عليه وليس هذا أيضا مجال تحقيق مفهوم الدراما بصورة مطلقة أو فى علاقتها بالتراث المحلى والتقاليد العالمية المتوارثة منذ أرسطو فى الغرب أو منذ مسرحيات النور والكابوكى فى الشرق ، فهذه قضايا يمكن طرحها طرحا مستقلا وتبادل وجهات النظر فيها على نطاق

اختلفت الآراء واحتدم النقاش حول عرض المسرح المتجول مسرحية نجيب سرور ومنين أجيب ناس التى أخرجها الأستاذ مراد منير ، فمن قائل أنها عرض مسرحى يفتقر تماما إلى الشكل الدرامى المتعارف عليه وإلى قواعد علم الجماليات ، ومن قائل إن هذا النوع من المسرح يمثل شكلا دراميا جديدا متفردا و«ممتعا على المتعلقين» بأذيال القالب الغربى الأمل - فى قول مخرج المسرحية - ولملمحا بالغ الأهمية فى حركة الدراما الشعبية المصرية .

وكان الدراما الشعبية فى مصر ينبغى أن تنفصل تماما عن تراث الإنسانية الفنى !



وانطلاقاً من هذا يمكننا القول إن نظريات الدراما وأشكالها قد تعددت ، ولكن جوهرها يظل ثابتاً . فالنظريات تتفاوت ، بين الأرسطية والبريختية في الغرب - على سبيل المثال - وبين الشرقية في اليابان والهند ، أو بين ما عرف حديثاً بنظرية مسرح المتهورين في أمريكا اللاتينية ، التي ترفض كلا من أرسطو وبريخت ، وتنزع إلى تدريب الجمهور على الفعل ، وتقدم رؤية ديناميكية تدعو إلى التغيير ، وترفض مبدأ القدورية الدينية الذي يمثل عنصراً أساسياً في الكلاسيكيات التراجيدية ، أو مبدأ القدورية الوراثة أو الختمية الاجتماعية التي يقوم عليها المسرح الطبيعي والمسرح الواقعي في بعض صوره ، كما ترفض هذه النظرية أيضاً أن تقف عند حدود إيقاظ الوعي النقدي لدى المتفرج ، الذي يمثل الهدف الرئيسي في مسرح بريخت . ولكن رغم كثرة هذه النظريات واختلافها فإنها جميعاً تقدم ، في جوهرها ، مفهومًا عالمياً للدراما يمكن أن نلخصه في جملة الصراع المتطور الذي يؤدي إلى لحظة تكشف أو تنوير .

إن الاختلاف الحقيقي بين هذه النظريات الدرامية ليس اختلافًا في مفهوم الدراما الجوهرى ، بل هو اختلاف في الرؤية الأساسية التي يفصح عنها الصراع . أى أن التفريق بين شكل درامى وآخر لا يكون باتهام شكل ما بأنه غير درامى ، حيث إن معظم الأشكال التي تتمخض عنها نظريات الدراما المعروفة تقوم في جوهرها على صراع متطور يؤدي إلى معنى متكامل . بل يجب أن يتم التفريق بين نظرية درامية وأخرى على أساس إطار القيم الذي يحدد قوى الصراع ، وشكله ، ومساره ، ونتيجته ، ووسائل حسمه .

وفي ضوء هذا المفهوم العام للدراما - باعتبارها صراعاً متطوراً في إطار القيم السائدة لدى الجمهور الذي تخاطبه ، وفي إطار رؤية الفنان وفلسفات العصر السائدة - نستطيع أن نؤكد أن نظريات الدراما المختلفة ، والأشكال الفنية التي تنتج عنها ، لا تنفصل عن الرؤية التي تعبر عنها وتهدف إلى صياغتها فنياً .

وحيث إن تاريخ البشرية على مر العصور يمثل في جوهره جدلية بين الاستقرار والتغيير ، فإن المسرح ، باعتباره أكثر الفنون إتصالاً بالجمهير ، يعكس على طول تاريخه هذه الجدلية في الرؤية بوضوح ، ويترجمها من حيث الشكل إلى جدلية فنية بين المحافظة على القيود المسرحية والتمسك بها من ناحية ، وبين رفضها أو محاولة تبديلها أو تعديلها من ناحية أخرى . وهذه الجدلية بين الاستقرار والتغيير ليست مقصورة على بلد بعينه أو ثقافة بعينها .

وعلى هذا فإننا إذا نظرنا إلى تاريخ المسرح - سواء في الشرق أو الغرب ، وسواء في مسرحيات النوا الأرسطية أو مسرحيات الكابوكى الشعبية في اليابان ، أو في المسرح الأرسطى أو الشكسبيرى أو الواقعي أو التجريبي بجميع تياراته - فإننا سنجد ثمة ارتباطاً بين الأشكال الفنية والمناخ العام الثقافي والاجتماعي . إذ إنه كلما نما المجتمع إلى تثبيت

الأوضاع السائدة جنح إلى المحافظة في الفن ، بينما يواكب التجريب دائماً حالة من القلقة الاجتماعية . كذلك نلاحظ أنه كلما ازداد انعزال المسرح عن عامة الشعب ، ازدادت روح المحافظة على التقاليد الفنية الموروثة ، بينما يصبح المسرح أكثر ليونة وحرية في التعامل مع هذه التقاليد إذا ما اقترب من عامة الشعب .

وعلى سبيل المثال لا أرى أنها كانت مجرد صدقة أن ارتبط المسرح الكلاسيكى في انجلترا - بقيوده الضيقة وانجهاه إلى مخاطبة طبقة بعينها بتسيار المحافظة على الأوضاع السياسية والاجتماعية والاقتصادية والفلسفات التي تساندها ، بعد إنتهاء ثورة كرومويل وعودة الملكية في القرن السابع عشر . كذلك لم تكن مجرد صدقة عشوائية أن ارتبطت الثورة الرومانسية في الفنون بثورات التحرير الشعبية في أوروبا في أواخر القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر ، وخاصة الثورة الفرنسية ، وكذلك بنزوع الرومانسيين إلى مخاطبة الرجل العادى والاقترب من الطبيعة والفطرة .

المسألة إذن ليست قضية استنباط أشكال عملية من التراث الشعبى لمقاومة غزو أشكال فنية تفرضها ثقافات أخرى . بل هي قضية رصد تيارات فنية متكررة ، في علاقتها بالمناخ العام الذي تظهر فيه ، واستكشاف أوجه التشابه بينها ، لتحديد الأنماط الثقافية المتشابهة التي تصاحب ظهور هذه التيارات في مجتمعات مختلفة وثقافات متنوعة .

وإذا انتقلنا للحديث عن المسرح الشعبى - في ضوء الملاحظات - التي سبق ذكرها - نجد أنه ، في أصله صوره ومهما أغرق في استخدام الموتيفات المحلية ، يمثل في جوهره مسرحاً عالمياً ، (فهو) مسرح الإنسان العادى البسيط بكل آماله وصراعاته ، وهو كذلك مسرح الوجدان الجماعى بكل رموزه وأساطيره . ومهما اختلف هذا المسرح في شكله الخارجى من مجتمع إلى



آخر فإنه يمثل روحاً واحدة ، ورؤية واحدة ، بل وأيضاً بناءً واحداً . وإن تنوعت خاماته .

وحقاً يمكننا توصيف مسرحية « منين أجيب ناس » بأنها تنتمى إلى هذا النوع من المسرح ستعرض أولاً باختصار لطبيعة المسرح الشعبى وسماته الأساسية .

يتميز المسرح الشعبى أساساً - مثله في ذلك مثل الأدب الشعبى عموماً - بالنظرة الشاملة الكلية للوجود لا بالنظرة التحليلية . فهو لا يعرض للأشياء في انقصالها وتفرداها ، بل في تواصلها وتربطها ، في رؤية كلية تعبر عن نفسها بالضرورة عن طريق الرمز والاستعارة . فالمسرح الشعبى مسرح شعري في جوهره حتى وإن كتب نثراً ، إذ هو يتعرض لتاريخ الجماعة ، لا لسلسلة من الوقائع المحددة زمنياً ومكانياً ، ولكن كما تمثله وجدان الجماعة بحيث غدت بعض هذه الوقائع جزءاً من نسيجه الشعوري ، كجزء من الرؤية الشاملة الكلية للجماعة . أى أن التاريخ في المسرح الشعبى يكتسب بعداً شعرياً ، بحيث تصبح الواقعة المحددة ومزا لسمه رائحة في النسيج الوجداني للجماعة .

وعلى سبيل المثال نجد أن المسرح الشعبى عندما يتعرض لفكرة العدل مثلاً ، لا يتناولها كقيمة اجتماعية أو سياسية ترتبط بظروف ومواقف تاريخية عابرة ، بل كقيمة فطرية لا تستقيم الحياة في أية ظروف بدونها ، فالظلم في المسرح الشعبى لا يهدد فرداً بعينه أو طبقة بعينها ، بل تقع غائلته على الحياة بأسرها بحيث يهددها بالجدب الخراب . وعلى هذا فإن الصراع في المسرح الشعبى صراع حيوى ، رغم بساطته ووضوحه وعموميته . إنه صراع بين الخير والشر صراع نرى فيه الخير ينتظم كل القيم التي تحفظ للحياة خصبها وتجدها ، بينما ينتظم الشر كل ما يهددها بالجدب والفناء .

وتحت قشرة المحلية الرقيقة يتميز المسرح الشعبى في كل مكان باستقاء مادته أساساً من الأفكار والرموز الخالدة في تراث الإنسانية وفي وجدانها ، ومما أسماه الفيلسوف كارل جوستاف يونج بالأنماط الفطرية في اللاوعى الإنسانى الجماعى . فمهما اختلفت التفاصيل في المسرح الشعبى من مكان إلى آخر فإن المعانى والقيم المتبلورة في رموز ثابتة تكاد تكون واحدة ، ومن بينها مثلاً فكرة رحلة البحث عن الخلاص ، وفكرة الاغتراب التي ترتبط بالترحال ، كذلك ارتباط معنى الحب البشرى بالخصب في الطبيعة ، وارتباط عودة الحياة وتجدها بفكرة التوحد بعد التفتت والتشتت . كما نجد أيضاً - بصورة متكررة في التراث الشعبى في كل مكان - ثالوث الأب والأم والأبن ، الذي تغدو فيه الأم هى الأرض . كذلك كثيراً ما ترتبط فكرة الموت بشعائر التضحية وطقوس تقديم القرابين ، فالفرد يقدم حياته قرباناً حتى تتجدد الحياة للمجتمع بأسره . إن هذه الأفكار وغيرها تمثل الأساس في التراث الشعبى في كل مكان ، حتى وإن اختلفت صياغاتها باختلاف البيئات جغرافياً وباختلاف تاريخها السياسى والاجتماعى .

ولأن المسرح الشعبى يرتبط ظهوره دائما بحاجة الجماعة لتأكيد كيانه فى مواجهة خطر داهم أو محنة تتهددها فى الصميم ، نجد أنه يتعرض دائما للتراث التاريخى من واقع معاناة حاضرة ، بحيث يربط التاريخ - بمعناه المتأصل فى الوجدان الجماعى - بواقع الحياة اليومية والمشاكل الراهنة . لذلك نجد أن الرقعة التاريخية التى يغطيها المسرح الشعبى تتسم عادة بالاتساع والانفساح ، مما يجعل المسرحية تتخذ إطارا بانوراميا متنوعا ، يربطه خيط سردي رقيق ونسيج استعارى رمزى ممتد .

وعندما تعرض برنخت لموضوع تقديم المسرحية الشعبية أو المسرحية المستقاة من التراث الشعبى ، وجد أن أقرب الأشكال المسرحية الحديثة لها هو شكل العرض المسمى بالريفيو الذى يتكون من فقرات سريعة متنوعة تخلط بين الرقص والغناء والتمثيل ، ويربطها جميعا خيط التعليق النقدي الساخر الذى يصب على مشكلة بعينها أو فكرة واحدة أساسية .

المسرح الشعبى إذن هو مسرح يؤرخ لوجدان الجماعة ، فى ماضيها وحاضرها ، بصورة تشمل جوانب الحياة المتعددة المتداخلة من نظم سياسية وموروثات اجتماعية وثقافية وأخلاقية ، وتقاليده وعقائد وعادات وشعائر ، وكل ما ترسب من التجربة الحياتية فى اللاوعى الجماعى فى شكل أساطير «وحدائث» ورموز .

وفى ضوء ما سبق يمكننا أن نتفق مع المخرج الأستاذ مراد منير فى قوله إن نجيب سرور وضع بذرة صحيحة لمسرح شعبى أصيل . ولكننا نختلف معه فى تفسير هذا القول ، فليس مسرح نجيب سرور شعبيا لأنه أغرق نفسه فى المحلية المصرية وانفصل عن أى تيارات مسرحية عالمية . إن البذرة الصحيحة التى وضعها هى توصيله لفهم طبيعة المسرح الشعبى وروحه وبلورة إدراكه هذا فى شكل مسرحى هو ترجمة جمالية صادقة لهذا المفهوم . ولا يضير هذا الشكل أنه يحمل ، إلى جانب بعض سمات الموال الشعبى ، الكثير من ملامح المسرح الملحمى وأساليبه (وإن اختلف معه فى الهدف من استخدامها) ، ولا أنه يتشابه تشابها كبيرا مع المسرح الإغريقى الأصيل فى خلطه السرد بالدراما ، والتعليق بالإنشاد ، والتاريخ بالأسطورة ، وفى استخدامه للطبوس والشعائر ، وفى بلورته للحزن الفردى بحيث يصبح حزنا جماعيا يشمل العالم كله .

فإذا كان جوهر المسرح الشعبى كما سبق القول هو وحدة الرؤية وكنيتها - السدى يؤكده السرمز والاستعارة - من خلال التعدد والتنوع فى المادة التاريخية المطروحة وفى وسائل عرضها ، فإن مسرحية مئين أجب ناس التى تقوم على مبدأ الوحدة الاستعارية من خلال التنوع ، أو التنوع فى إطار الوحدة ، تنتمى حقا إلى هذا النوع من المسرح .

فالمسرحية فى مجموعها هى رحلة بحث عن الخلاص الذى يتمثل فى عودة الحياة بعد اكتمال جسد حسن



ودونه ، حتى يصبح بذرة فى الأرض تعيد إليها الحياة . فحسن يرحل فى غربة قاسية فى مياه النيل ، من صعيدة إلى شماله ، بحثا عن وجدانه المفقود ، ووعيه الذى تمثله الرأس الضائعة ، وذلك حتى يتوحد كيانه ، وتعود إليه الروح ، كما رحل أوزوريس من قبله فى الأسطورة المصرية القديمة . ونعيمة ترحل عبر الوادى فى تواز وتقابل بديع ، مقتفية آثاره ، لتعيد لجميع جسده كما فعلت إيزيس من قبلها . ونحن المتفرجين نرحل معها ومع عمال التراحيل ، الذين يؤكدون فكرة الترحال والمها ، عبر تاريخنا القديم والحديث ، نتلمس آثاره ، ونتكشف معناه . فالرحلة هى الشريط الحريرى المتين الذى تغزله نعيمة وإيزيس وبهية ، فى شخص محسنة توفيق ، ليتنظم حبات العقد أو المشاهد واللقاءات المتعددة والتداعيات من الماضى التى تتم خلال الرحلة .

وكما قلنا سابقا : الدراما فى جوهرها الدائم هى صراع وتطور نحو لحظة تكشف وتوير . وعندما يقال إن هذا العرض ليس دراميا ، يكون فى هذا إنكار لوجود الصراع - الواضح فى المسرحية - بين قوى القهر والظلم والشر فى صورها المتعددة ، وبين نوازع الخير التى تعطى الموت معنى جديدا ، وتوحد بين فكرة الاستشهاد فى سبيل العدل وبين خصب الأرض وانتصار الحياة ، عن طريق الاستعارة الشعرية . فالبطل حسن يختلط دمه بماء النيل وطميه الخصب ، والأشجار فى المسرحية تطرح رجالا ، هم المستشهدون فى الكفاح من أجل الحرية ، والطلبة يرغمون فى النيل مثل عروسه ليصبحوا قربانا ليفيض النيل بالحياة ، والجنود يمتزجون برمال الصحراء فتنبث أزهار القطن المنتيرة .

أما ما يسمى «التطور الدرامى» فهو هنا ليس تطورا لحداث معين ، ولكنه يتخذ صورة تطور السوى بهذا

المعنى فى نفس البطل نعيمة ، التى ترى الأمور فى البداية لغزا غير مفهوم ، ثم يتسع وجدانها وينضج وعيها تدريجيا من خلال لقاءاتها بالفلاحين والمراكبة والراعى ، وبالسجين الهارب ، وبالعامل والطلبة والجنود ، ثم بالأرواح الشريرة وقوى الظلام التى تنبئها إلى حقيقة انتمائها إلى إيزيس وبهية ، بحيث تدرك هويتها الحقيقية ويتضح لها معنى «الفزورة» التى تقول إن الموت هو أحيانا الطريق الوحيد إلى الحياة بمعناها الحق . وهذا تدرك معنى مسوت حسن ودلالاته ، وتصبح مأساتها ليست مجرد فقدان الحبيب ، بل مأساة المعاناة من القهر الذى يهدد كل قيم الخصب والنساء وطريق مقاومة هذا القهر .

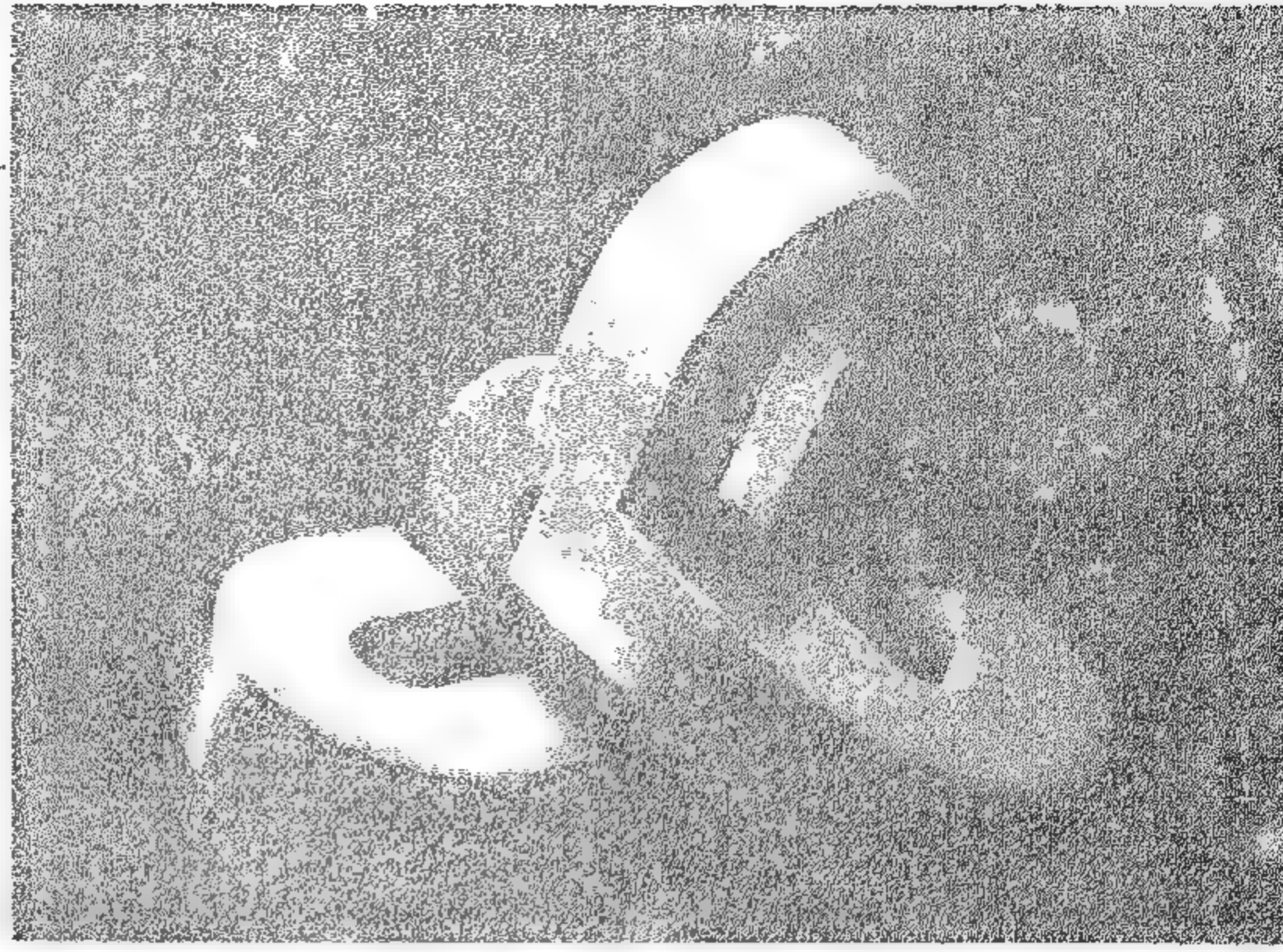
وعندما يكتمل هذا المعنى لديها يكتمل البناء الدرامى الذى كان يسعى نحو نقطة تنوير الوعى هذه لديها ولدينا ، وتقبل نعيمة أن تدفن رأس حسن فى التربة التى يغذيها النيل الذى يحمل جسده . ومن خلال هذه التركيبة الدرامية وتطورها ندرك أن نجيب سرور كان يرى أن وضوح الرؤية واكتمال الوعى - متمثلا فى عودة الرأس إلى الجسد - هو الهدف الأساسى للمسرح الشعبى . وربما كان يرى - رحمه الله - أن الوعى الحى بالتراث فى حيوية وتجدد ودون انغلاق أفضل كثيرا من الحفاظ على التراث فى عزلة وتفرد .

سعى لنا سوى أن نشيد بالجهد الرائع الذى بذله مراد منير فى إخراج هذه المسرحية ، ونجاحه البالغ فى مزج التاريخ على المستوى الواقعى بالاستعارة الشعرية المسرحية - خاصة فى مشهدى العلمين والأشباح - وفى توزيع المجاميع فى مشاهد استشهاد العمال والطلبة . ولكننا نعيب عليه بشدة تغاضيه فى بعض المشاهد عن الحاجز المادى القبيح الذى يمثل مياه النيل فى ديكور إبراهيم المظيل ، والذى ضيق خشبة المسرح وقيد حركة الممثلين ، وفشل فى تحقيق الإيهام الواقعى أو الإيحاء الرمضى .

ولا نغفر له تغاضيه عن تمثال جثة حسن الذى بدا فى كثير من الأحيان مضحكا للغاية ، وذكرنا بالمسوخ الشائه الذى خلقه د. فرانكنشتاين فى أفلام الرعب المعروفة .

ولا شك أن جميع المشتركين فى العرض وعلى رأسهم عسنة توفيق وعلى الحجار بصوته المصرى الأصيل وحضوره المتميز قد بذلوا جهدا فائقا فى إنجاح هذا العرض ، كما ساهم فى هذا النجاح الممثل الكوميدي الموهوب مجدى عبيد الذى أدى أكثر من دور بواقترار وكذلك محمد الشيخ بموسيقاه البسيطة ونجلاء رأفت بأقنعتها خفيفة الظل .

وأخيرا ينبغى لنا أن ننوه بأن فرقة المنصورة قد قدمت نفس المسرحية بإمكانيات تقل كثيرا عن تلك المتاحة لفرقة المسرح المتجول ودون نجوم أو ديكور يذكر ، ودون موسيقى سوى إيقاعات أصوات المنشدين من أعضاء الفرقة وجاء عرضها الذى أخرجه محمود حافظ ممتعا وصادقا للغاية وأوضح أوجه التشابه فى الروح ونوعية التأثير بين المسرح الشعبى عند نجيب سرور والمسرح الإغريقى . ولكن لهذا حديث آخر ●



الاتجاهات النقدية المعاصرة في الغرب

د. ماري تيريز عبد المسيح

للمعمل ، مما يتيح لنا تفهم النص برؤية أعمق . فالعمل الأدبي يحمل فكرة رئيسية باستطاعة الشروح التقليدية التعريف بها ، ولكنه يحمل في طياته نواة خيالية أيضا يكشفها لنا التحليل النفسي . فالدراسة هنا لا تتعلق بالأدب في حد ذاته ، ولكنها دراسة لأثر الأدب في ذهن البشري . ويؤكد مؤيدو هذا المنهج النقدي أن أرسطو ونفسه لم يكن قليل الاهتمام بعلم النفس ومثله مثل كولريديج ، ويو ، و B. P ريتشاردز وإدموندسون - على سبيل المثال لا الحصر .

وقد استعانت نانسي شندرو Nanuy Chodrow « بنظرية الهوية » هذه لتفسير الأدب النسائي ووضع نظرية نقدية خاصة به . فالاختلاف القائم بين شخصية الرجل وشخصية المرأة يؤدي إلى اختلاف نمط كتاباتهم . لذا يصعب تكييف الأدب النسائي وفقاً للتصنيفات النوعية للقواعد النقدية ، التي أسسها عالم الرجال ، حيث يختلف المفهوم النسائي للنصوص وأنواعها .

وأدى ازدهار النقد الأدبي النسائي في أوائل الثمانينيات إلى إثارة جدل عنيف في أوروبا والولايات المتحدة حول إمكانية تعريفه وربطه بالنظريات النقدية الأخرى . فقد أعده البعض كحركة مقاومة للتنظير أو مجرد تحد للقواعد القائمة . وتؤكد رائدات النقد النسائي أهمية التجربة النسائية واختلافها ، لذلك فهن لا يعترفن بالنقد العلمي الذي لا يفسح الطريق للتجربة الشخصية بالرغم من أهميتها . وهناك محاولات لكشف الاختلاف الذي يميز الأدب النسائي من خلال دراسة التراث الأدبي النسائي من كافة الأوجه ، شكلية كانت أم خاصة بمضمونه .

وهناك ثلاث مدارس في النقد النسائي ، إحداها إنجليزية تسعى إلى إبراز الاضطهاد الذي تعاني منه المرأة ، بينما الأخرى فرنسية تلجأ للتحليل النفسي لإبراز الكبت النفسي عند النساء . أما النقد النسائي الأمريكي فيتمسك بتفسير النص لتوضيح القدرات التعبيرية فيه . وفي النهاية تسعى كل مجموعة منهم لإيجاد المصطلحات الأدبية التي يمكنها أن تنقد النقد النسائي من إرباطه بالتحليل النفسي وعلم الاجتماع الحضاري ، لقصور هذه المناهج في الإجابة وحدها على كافة المشكلات التنظيرية له . فكلما ازداد الوعي بالأدب النسائي ، كلما تبين أنه ليس مجرد نتاج عابر للصراع بين الجنسين ، ولكنه حقيقة دائمة لا يمكن أن تتلاشى في عالم يتحد فيه الجنسان ، بل ستظل قائمة دائماً أبداً - طالما كتب لهم البقاء .

وتزداد المدارس التي تشكك في قيمة النظريات الشكلية لتركز دراستها على التجربة الأدبية . فيقدم لنا النقد الفرنسي ما يعرف باسم « مدرسة جنيف » ، التي يرجع تاريخها إلى المجلة الفرنسية الجديدة (La Nouvelle Revue Française) (أفرق ؟) . وترى هذه المدرسة أن مهمة النقد هي « الوعي بالوعي » أي إدراك الناقد بوعي الكاتب في عملية تامل مبعثها شفافية الرؤية : identrel transparenny .

وقد طور هينز ليشينستين Heinz lichenstein هذه النظرية في كتابه « مازق الهوية البشرية » (نيويورك ١٩٧٧) The Ditemma of Hwman Jdentity الذي أثبت فيه أن المجتمع يعتمد على الهوية الثابتة لأفراده ، وحين يخفق المخزون الثقافي في التوفيق بين أداء الشخصية للأفراد كافة ، تصيبهم « أزمة هوية » يترتب عليها بالتالي إصابة الثقافة القومية بتغير فاجع . وبشكل طمس الهوية الحضارية خطراً إنسانياً ، وتعد المحافظة عليها ضرورة إنسانية ملحة .

أما « نورمان هولاند Noruman Holland » صاحب كتاب « القوى المحركة للاستجابة الأدبية » (نيويورك ١٩٦٨) The Dynomics of Literary « فقد حاول تطبيق منهج التحليل النفسي عند دراسة الأعمال الأدبية ، فهو يرى أن النقد الأدبي الدقيق يفسح المجال لمناقشة النبوغ الفردي . ولكل إنسان موضوعه المتميز الذي يتعلق بهويته . والمقصود هنا « بالهوية » هو نمط الاستمرارية خلال التغيير الذي يسود الحياة . فدائماً هناك « الأنا » التي تصمد إزاء كل المتغيرات . ولكل كاتب أو قارئ موضوعه الخاص به الذي يبحث عنه في أي من النصوص . وقد تفسح هذه النظرية الطريق للقراءة الشخصية ، إلا أن المشكلة النقدية الأساسية هنا هي إيجاد أرض مشتركة تؤلف بين الآراء الشخصية المتنوعة لأي نص . ومن هنا يأتي دور التحليل النفسي الذي يبرز في العمل أشياء مدركة بالحواس ، وبذلك فهو يقترب من النص .

وقد يبدو للوهلة الأولى أنه لا علاقة هناك بين النقد الأدبي والتحليل النفسي الذي يعد أحد فروع العلوم الوصفية ، بينما يهدف النقد الأدبي إلى البحث عن القيمة . ولكن قد يستعين الناقد - في بعض الأحيان - بالمنهج الوصفي عند محاولته تفسير النص ، وهنا يضيف لنا التحليل النفسي وظيفة أخرى للنقد الأدبي بسعيه للتعريف - بما يسمى - « بالمضمون اللا داعم »

ربما تضاربت الاتجاهات النقدية فالتزمت بشكل العمل أو بمضمونه ، إلا أن المتفق عليه في النقد المعاصر هو حصر الاهتمام في العمل نفسه ولا شيء آخر دونه ، فمهما اختلفت المدارس النقدية وتعددت ، فكل منها يسعى لإيجاد لغة نقدية خاصة بها لتساعدنا في تذوق التجربة الأدبية وتقييمها .

وللتجربة الأدبية وللأدب عامة استقلاليتها ، ولكنها استقلالية نسبية ، تبعاً للنقاد المهتمين بمضمون الأدب ، لا يمكن فصلها عن التراث الحضاري أو المجتمع . ويرى « جراهام هاو Haugh » مؤلف (مقالة في النقد) أهمية انتماء الأعمال الأدبية إلى تراثها . فالأدب الذي يكتب اليوم هو الذي يحقق الاتصال بالماضي ، وهو الذي يكسب أفراد المجتمع الهوية الحضارية . ووظيفة الناقد تحتم عليه البحث عن هوية العمل الحضارية ، والتعريف بها ، مثلما فعل جونسون ، وأندولد ويتسي في الماضي ، حيث كانت وظيفتهم هي تدعيم الهوية الحضارية للشعب البريطاني . وهذا هو ما يفتقده النقد المعاصر في إنجلترا ، الذي أصبح جزءاً من دراسات أكاديمية لا تهدف للنهوض بالذكاء العام للمتلقى العادي لتنمية إدراكه وتأكيد هويته .

● « جراهام هاو »

وإن كان « جراهام هاو » قد اهتم بدور الناقد في البحث عن الهوية الحضارية للعمل وتأكيدهما معا ، فقد اتجهت مجموعة أخرى من النقاد إلى طرح « نظرية الهوية » التي تستعين بمنهج التحليل النفسي في تفسير الأعمال الأدبية . وتقدم أريك أوكسون بهذه النظرية في كتابه « الهوية ودورة الحياة » (نيويورك ١٩٥١) Identity and the life cycle « حيث يرى أن العلاقات الاجتماعية هي التي تشكل الهوية وتظهرها .



فعل النقد أن يوحد بين شخصين ، لأنه نشاط روحي . أما المنهج الأرسطي في النقد ، فهو يعد - بالنسبة للداعين لهذه المدرسة - عقبة معتمة تنقصها شفافية - الرؤية فالنقد هو إعادة خلق العمل ، فهو أحد الأنواع الأدبية الإبداعية . وتنحدر هذه المدرسة من التراث الأدبي السويسري الذي يدعو للتأمل والاعتراف تبعاً للتعاليم التي أرساها روسو ، وسينانكور ، وكونستانت وأميل وراموز . وقد لاقت هذه المدرسة رواجاً في الولايات المتحدة ، حيث دعا لها د. هـ. ميلر في كتابه اختفاء الله (١٩٦٢) . كما أبدى موراي كرايفر Kreifer تعاطفه مع هذه المدرسة ، كما جاء في محاضرات ألقاها في جامعة جونز هوبكنز (عام ١٩٦٨) . فبالنسبة له تعد القصيدة « حادثة » و « حادثة » فهي تعبر عن الحركة وتحرك أيضاً ، ولكنها حركة في السكون ، هذا السكون الذي سبظل متحركاً مع أنه ساكن إلى الأبد (الشاعر الناقد ١٩٦٧) .

ونستخلص مما سبق أن الدراسات المصوبة نحو مضمون الأدب إما اتجهت إلى التركيز على علاقته بهوية المبدع ، كما جاء في « نظرية الهوية » وفي « النقد النسائي » . وإما إلى بحث علاقته بالناقد ، كما جاء في المدرسة السويسرية ، يضاف إلى ذلك من اتجه إلى مضمون الأدب لدراسة علاقته بالمجتمع والحضارة ككل ، أو ما أطلق عليه راييموند ويليامز « المناظرة بين الحضارة والمجتمع » في كتابه الحضارة والمجتمع (١٩٥٨) . ويرجع هذا الاهتمام إلى وليام بليك ، يليه كولريدج ، ثم توماس ارنولد ، وراسكين حتى ت. س. اليوت . والاهتمام بعلاقة الأدب بالحضارة لا يعنى دراسة الأسلوب الذي عبر به الأدباء عن مجتمعاتهم في النصوص الإبداعية ، بل هو تفهم مدى ارتباطهم بالمسائل السومية من حولهم وكيفية تحليلهم لأوجه الحياة في حضاراتهم .

وقد تزعمت مجلة سكروتني Souitiong البريطانية ، الدعوة لهذا المنهج النقدي ، كما دعا إليه ك. د. ليفز في كتابه الأدب الروائي وعمامة القراء (١٩٣٣) وجورج أورذيل في مجموعة مقالاته التي ظهرت في أربعة أجزاء (عام ١٩٦٨) . كما يلتزم به جورج لوكانس أيضاً في الرواية التاريخية (١٩٦٢) . وسارثال ماكلوهن في فهم وسائل الاتصال (١٩٦٤) . وهم يرون أن الأعمال الأدبية - بكافة مستوياتها - تفيض بالقيم التي تتمثل فيها . وعلى الناقد البحث عن مدى تفاعل القيم السائلة للمجتمع مع القيم الخاصة في حياة الفرد الداخلية ، حيث يؤدي ذلك إلى ميلاد حضارة جديدة ، فدراسة مراحل التقدم الحضاري تبدأ « بقراءة حضارية » تستعين بفروع المعرفة الأخرى للوصول إلى تحليل حضاري صائب من خلال النص .

ولكن لا يزال هناك من يسعى إلى التوفيق بين المدارس النقدية المختلفة التي تلجأ إلى التاريخ الأدبي والفكري وعلم الاجتماع الأدبي وعلم الجمال وغيرها من علوم المعرفة ، في منهج شامل يعرف « بالنقد

المقارن » الذي ظهر منذ حوالي ثمانين عاماً . ولم تكن أساليبه في البداية دقيقة ، حيث سعى هو الآخر إلى اقتباس بعض مناهج فروع المعرفة الأخرى مما أثار الهجوم من عدد من النقاد من بينهم رينيه وليك Rene Welleh في « أزمة الأدب المقارن » إحدى المقالات التي وردت في مفاهيم النقد (١٩٦٣) ، حيث اتهم النقد المقارن بالفشل في التعريف بمنهجه لكي يحوز على الاحترام الفكري . كما رمى هذه المدرسة بالتقليدية ، حيث تمثلت له في النقاد المسرفين في دراسة التأثيرات دون التمييز بين أساليب المعالجة المختلفة في أثناء عملية الخلق . ثم اتبعت ، فيما بعد ، أساليب أخرى في النقد المقارن ، وأصبح يتم التعريف بالأعمال الأدبية بمقارنتها بأعمال أخرى . ودافع عن هذه المدرسة ودعا إليها العديد من النقاد على رأسهم إتيمل Etiennele (باريس ١٩٦٣) وهنري ريماك (كاربونديل ١٩٦١) وكلايث سكوت (١٩٦٩) . ولا يقف النقد المقارن عند مقارنة الآداب القومية فقط ، بل يستمد رؤيته من مقارنة مجموعة عالمية من الآداب تؤدي بالقارئ إلى مفهوم أشمل لماهية الأدب ، الذي لا يجب حصرها داخل إطار قومي واحد . وقد أكد جورج ستاينر في اللغة والصمت (١٩٦٧) إن على الناقد ألا يتغلق في دائرة الأدب القومي فقط . فدراسة الأدب الإنجليزي في أحد مراحلها دون الوعي بما كان يتم في آداب اللغات الأخرى يؤدي إلى تضيق الأفق . كما يتنبه النقد المقارن إلى البناء الأساسي الذي يكمن وراء كل الخصائص الأدبية دون التقيد بالزمان أو المكان . وينصب الاهتمام على عالمية أي من الخصائص الأدبية التي يتميز بها الأدب في شتى اللغات . وبذلك يكون النقد المقارن قد حاول التوفيق بين مذهب الشكلية المتزمت والمذهب التاريخي ذي الرؤية المحددة للوصول إلى نظرية عالمية في الأدب .

وفي النهاية لم تهدف بهذه الدراسة تغطية كافة الاتجاهات النقدية اليوم ، فما زالت هناك مدارس أخرى لم نشر إليها . فالغرض الأساسي من التعريف ببعض المناهج المتباينة هو توضيح التعددية التي يتميز بها النقد المعاصر نتيجة لمحاولات النقاد المختلفة لإيجاد لغة خاصة بهم . ولا تعد هذه المدارس النقدية منفصلة بعضها عن البعض أو منفصلة على ذاتها ، ففي كثير من الأحيان نجدتها تتلاقى وتتألف بشكل أو بآخر .

وعلياً لا نأخذ هذا التعدد كنوع من القصور ، كما لا يجب أن نضل الطريق في محاولة البحث عن منهج أو آخر ، نرى أنه يتلاءم معنا لتثبت به ونعتنق منهجه ، بل علينا أن نستمد من هذه المناهج المتعددة معطيات أخرى قد تفيدنا في الرد على التساؤلات التي تطرحها أعمالنا الأدبية .

فالمقياس هنا ، ليس في المدرسة النقدية التي يتبنى الناقد إليها ، ولكن في مدى نجاحه في تقديم رؤية متجانسة للعمل يمكن الاستدلال على صحتها من النص نفسه . فيجب على الناقد أن يكون تجريبياً ، وعلى الناقد العربي ألا ينحاز لمنهج دون آخر ، بل عليه أن يستمد رؤيته النقدية من شتى الآداب والنظريات النقدية حتى يتيح له ذلك قراءة جديدة في تراثه النقدي ، بل ، وليكون قادراً على التفاعل مع الأعمال الأدبية القومية بروية محايدة لا يحدها منهج بعينه . فمهمة الناقد هي قراءة الأعمال أولاً ، لتشكل له دراسته الاستقرائية - فيما بعد - الأسس النقدية الخاصة بها ، على أساس إلمامه بالآداب والمناهج النقدية الأخرى . وربما لا يكون ذلك هو الحل النهائي للنقد السليم ، ولكنه يعد أحد أركانه الرئيسية ، وبدونه لا يستطيع النقد أن يأخذ مكانته بين القراء والكتاب في أي مكان من العالم .

ومن يوثق اعسواد الثقاب

وجيه عبد الهادي



عندما رأيت كفيه مكان القدمين احتوتني الشفقة ، اقتربت منه
أعرض عليه المساعدة . لكن نظرات عينيه حملت إلى أعماقي
ما جعلني أتردد . حين هممت بدخول المتجر تحرك بخفة قرد
وسد على الباب ، أتانى إحساس — للحظة — فاستبعدته
تماما واكتفيت بالدهشة .

— من فضلك .. قلتها بأدب شديد .

على فمه ارتسمت ابتسامة أقرب إلى كز النواجز عند ذئب ، زادت دهشتي
لكنني أثرث السلامة قائلاً :

— المحلات كثيرة وقد يكون متعباً .. أو ..

لكن . والحق يقال . منظره أنساق لبرهة أن أنحس جيبى آملاً ألا يكون
ما به من نقود بسيطة قد طارت عندما اقتربت من المتجر الثاني .. شعرت
برأسى يدور .. ولم أتمالك نفسى فصحت .

— عجيب .

كان هو بوضعه السابق يسد على مدخل الحانوت . ولا أدري كيف تسنى له
أن يحضر أسرع منى وأنا رجل معدول وهو رجل ..

زاد عجبى عندما وجدت منه إصراراً على سد الباب ، ومرة أخرى نسيت
أن أنحس جيبى ، ومرة أخرى أثرث السلامة .

— المحلات كثيرة .. قد يكون متعباً .. أو ..

لكن عندما تكرر ذلك على باب المتجر الثالث .. أدركت صدق إحساسى
الاول .. وأخذتني العزة . فصحت وأنا كشر الوجه بارق النظرات :

— تسمع ..

وإذا بنظراته نارية آتية من أسفل حيث رأسه المدلاة بين يديه ، أسرعت
متردداً .

— يا أخى أريد شراء بطانية .. فالبرد شديد هذا العام .. والأحلام
كثيرة .. هق .. هق ..

لم يتجاهل مداعبتى فقط بل زادت نظراته اتقاداً .. حدثتني نفسى
بالانصراف .. لكننى لا أدري لماذا تذكرت العفريت الذى قابل أبى حينما كان
يروى حقلنا في منتصف ليلة ظلماء . كان العفريت مرتدياً جلباباً أبيض ويحمل
على كتفه حملاً أبيض ورغم ذلك تماسك أبى (هو قال ذلك وهو المسئول عن
الرواية برمتها) وأوقد عود ثقاب فاخفى العفريت وجماره ؟ فهل أشعل لهذا
الرجل عوداً من الثقاب ؟ عند هذا الخاطر لم أتمالك نفسى من الضحك . فقد
كانت الشمس ملكة ترنوبعينها الواسعة إلى كوننا الصغير . ووميض الكهرباء
يأتى من خلف زجاج المحلات الفاخرة مبهرراً للأبصار .

— تسمع .. قلتها برجاء حازم .

— أسمع

قالها كمن يقذف بدبشة جرائيتية التكوين وأعقبها بضحكة كادت تزلزل
جدران الحانوت .

لمست أول بطانية . عدلت نظارتى الطيبة . تأكدت من أن النقود مازالت
في جيبى تأكدت من أن رباط عنقى فى وضع سليم . سألت البائع بكياسة وأنا
انظر إلى البطانية برجاء .

— بكم ؟

لم يجب ..

— بكم هذه البطانية .. ؟

—

رفعت ناظرى إلى البائع الذى لم يجبنى . فوجدت وجهه يشع بشراً وقد رفع
كفه إلى رأسه معظماً .. أصابتنى النشوة وسعدت جداً وقلت بقلب صادق .

— يا سيدى شكراً .. ممنون .. ممنون جداً ..



من أغاني الشراب



الأحكام المتسرعة كثيرا ما توقع أصحابها في الخطأ الفادح ، ومنها هذا الحكم الذى شاع على أقلام كتاب من الغرب والشرق متعددين يتهمون المصريين بأنهم شعب متشائم بطبيعته ، ويبرهنون على هذا بأنهم إذا أسرفوا في الضحك والمرح قالوا « اللهم اجعله خير .. ! » كأنهم يتوقعون الشر دائما ، خاصة في لحظات الصفو والمرح . ولكن التاريخ القديم يقدم تفسيراً آخر ، فجملة « اللهم اجعله خير .. ! » قد انحدرت إلى أبناء اليوم من أسلافهم عبر آلاف السنين ، ولم تكن جملة واحدة أيامها ، بل كانت أغنية كاملة تنشد في مجالس اللهو والشراب ، وقد وجدت مسجلة في مقبرة أحد ملوك الأسرة الحادية عشرة إلى جانب صورة مغن ، وقد جاء في المصادر اليونانية أن المصريين كانوا يعرضون في مجالس شراهم صورة لمومياء ميت ، ليحثوا الجالسين على الاستمتاع بحياتهم القصيرة عن طريق تذكيرهم بالموت وكأنهم سبقوا طرفة ابن العبد بالآلاف السنين قبل أن يقول بيته المشهور :

ألا أيهذا اللائى أحضر الوغى وأن أشهد اللذات ، هل أنت مغلدى
فإن كنت لا تستطيع دفع منيق فدعنى ابادرها بما ملكت يدي
كما نجد في هذه الأغنية أيضا كثيرا من المعاني التى تردت في الشعر العربى وفى الأمثال والنوادر الشعبية . تقول كلمات الأغنية :

تتلاشى الأجساد وتفى
بينما يبقى غيرها منذ عهد الأجداد
والآلهة (أى الملوك) الذين عاشوا فى الأزمنة الغابرة
يستقرون فى أهرامهم
وكذلك الأشراف والأجداد . مدفونون فى أهرامهم .

أولئك الذين شيدوا الدور ، لم يعد لديارهم وجود . ماذا حدث لهم ؟
لقد سمعت كلمات ايمحوتب وددف حور
اللذين يتحدث الناس بأقوالهما فى كل مكان -
كيف حال ديارهما ؟
لقد تهدمت جذراهما
ولم يعد لديارهما وجود ، كأن لم تكن .
لا أحد يأتى من هناك يحدث عن حالها
يحدث عما يحتاجان إليه ، ويطمئن قلوبنا
حتى نقرب من المكان الذى ذهب إليه

ابتهج ، ودع القلب ينسى ، واتبع قلبك ما حييت
ضع (المر) على رأسك وتعل بأفخر الثياب
متعطرا بعجائب الإله الحقيقية .
ابتهج . ولا تدع قلبك يقنط
واتبع قلبك وملاهيك
وانجز أعمالك على الأرض ، ولا تعذب قلبك
حتى يدركك يوم العويل
لأن أوزيريس لا يسمع نواحهم
ولا ينقذ العويل أحدا من القبر
لذلك احتفل باليوم السعيد ، ولا تكل منه
فلن يسمع لأحد أن يأخذ متاعه معه ، ولا أحد ممن ذهبوا يعود .
فاعط الخبز لمن لا يملك حقلا
واجعل لنفسك على الدوام اسما طيبا فى الأجيال التالية .

وتعجبت كيف عرفنى هذا الرجل وأنا لم أقرب هذا المتجر فى حياتى ..
ولا أذكر أننى رأيته من قبل .

- هيه .. ربما يكون أبأ لأحد تلاميذى ..

سألته بأدب جم .

- بكم هذه البطانية ؟

لم يجبنى ثانية . رفعت عيني إليه متعجبا . دققت النظر فيه فأدركت أنه لا يشعر حتى بوجودى . تابعت نظراته واذ بى أجد الرجل الذى يمشى على يديه خلفى يتسم ابتسامته الذئبية . مددت يدي صوب البائع .. وهزرتة بشدة .. وقلت ثائرا :

- بكم هذه البطانية .. قلت ؟

أجابنى ببرود ودهشة .

- ايه يا سيد لماذا تصيح .. البطانية مباحة .. جميع البطاطين لدينا مباحة .. مباحة للبيه

وأشار إلى الرجل المقلوب .

- لماذا تباع كل البطاطين .. لواحد ؟

- حق الشراء مكفول للجميع ياسيد .. وقد اشترى الرجل ودفع .. نظرت صوب الرجل المقلوب فوجدته يضحت ومن بين أسنانه الذئبية أخرج لى شيئا يشبه تماما (لسان حذاء) . وضحك .. وضحك .. وضحك معه البائع . وأنا كدت أبكى .. وأبكى . لكننى خوفاً على عقلى جريت تجاه الشارع . أصابنى نوع من الهياج والغضب وأخذ غضبى يزيد كلما طالعنى هيكله المقلوب أمام كل حانوت .

فى نهاية المدينة أصابنى اليأس من الحصول على بطانية . حاولت إلى منزلى .. أوقفت تاكسى . وجدته مد له يداً وأخرى وأصبح داخله . تاكسى آخر .. أصبح بداخله .. حتى الاتوبيس أصبح بداخله . لجأت إلى الشرطى النوبتجى . مط الشرطى بوزة باندهاش . أزاحنى بيسراه من أمامه وعظم بيمناه ، فقد كان الرجل الذى يمشى على يديه يمر .

خطر لى أن أتأمل هذا الكائن آملا أن أتبين سر .. كان يرتدى حلة ثمينة جداً . مستوردة جداً . لكن بطنه قد شكلت قوساً للأمام وبدا الجاكت ضائقا بما يحتوى . ورباط العنق من واد آخر غير وادى الحلة . وبدت جيوبه منتفخة .

أصابنى الذهول عندما وجدت بعض النسوة يحطرنه بوابل من نظرات الإعجاب ، خاصة عندما كان يريح يديه ويمشى على رأسه . نظرت لواحده منهن هاذا رباط عنقى الأنيق الجيد مرتباً نظارتى الطيبة على أرنبة أنفى . أشاحت بوجهها بصلف وأخذت تنظر إليه بحلم . عندما أردت العودة إلى منزلى راجلا سد على كل المنافذ . صار الأمر تحدياً سافراً . نظرت إليه باحتقار شديد . هزرت رأسى مدركاً لشيء ما . سلكت شوارع وحوارى لا تخطر له على بال .. عندما وصلت إلى بيتى سعدت جداً . طرقت الباب . فتحت زوجتى . وجدت وجهها البشوش أبداً تظهر عليه الدهشة .. ونظراتها تتجه خلفى .. جريت إلى الداخل . أحضرت صندوق الكبريت .. وبسرعة جريت من الباب إلى السلم ، إلى الشارع وأنا أوقد عود الثقاب وأقذفه ، أوقد عود الثقاب وأقذفه ، أوقد عود الثقاب وأقذفه .

برديات ترسم خطوط الاخراج المسرحي في مصر الفرعونية

د. ثروت عكاشة



المسرح المصري قديم قدم الحضارة المصرية ، ويرى من يذهبون إلى هذا أن تلك الحضارة ، التي أظلت بجناحيها فنونا كثيرة ، لا يجوز لها ألا تطوى المسرحية على صورة ما ، فنجد «الأردايس نيكول» مؤرخ المسرح الشهير ، لا يستبعد في كتابه (المسرح العالمي) أن يكون المؤلفون الإغريق قد تأثروا في مسرحياتهم ، مبنى ومعنى ، بالطقوس الدينية التي عرفت لكهنة مصر الأقدمين . وإذا عرفنا أن المسرحيات في نشأتها الأولى لم تكن غير لون من الأدب الديني تمثل في الطقوس الدينية التي كان يؤديها الكهنة ومن إليهم أداء فيه المحاكاة الساخرة ، وأن مصر كانت من أسبق الأمم إلى الدين ، وأنها كانت لها حول هذا الدين أساطير ، تبين لنا أن ما يقوله «الأردايس نيكول» لا يبدو غريبا .

هذا كله كما لو كان يجري لساعته بحركاته وكلماته ، من ذلك هذا الحفل الذي كان يقام في التاسع عشر من هاتور إحياء لذكرى عشور «إيزيس» على جثة أخيها وزوجها «أوزيريس» والذي وصفه «بلوتارخوس» قائلا : «ينحدر الناس في أمسية اليوم التاسع عشر إلى شاطئ البحر (يقصد النيل) ويحمل حفظة الأربعة والكهنة السلة المقدسة وبها صندوق من الذهب قد ملىء ماء عذبا ، وصيحات الحضور تدوى بالعشور على أوزيريس» وقد أخذ نفر من الكهنة في صنع تمثال على هيئة هلال من طينة خصبة ومعجونة بهذا الماء ومزيج من الأفاويه الزكية والطيب العزيز حتى إذا ما انتهوا منه كسوه أحسن كسوة وجملوه بأروع الزينات .

وهذا الإجمال الذي نحسه في وصف بلوتارخوس والذي نكاد معه نشك في أنه كان عرضاً درامياً ، يزيد لنا هيرودوتوس وضوحاً وهو يصف لنا مشاهدة حفلات دينية مشابهة كانت من قبل ذلك بقرون في بايريس ، التي كانت فيها يبدو في الطرف الشرقي من الدلتا يقول هيرودوتوس «عندما تؤذن الشمس بالمغرب يأخذ نفر من الكهنة في التجمع حول التمثال ، على حين يبقى الكثير منهم على باب المعبد وفي أيديهم عصي غليظة ، وغير بعيد منهم حشد من الذين جاءوا يوفون بنذروهم وفي أيديهم هم الآخرون عصيهم ، وإذا ما أخذ هذا الجمع القائم حول التمثال في نقله على عربة ذات عجلات أربع ودفعه إلى باب المعبد ، تصدى لهم الواقفون هناك ، وهم كثيرون ، وحين يرى ذلك أصحاب النذور يخفون إلى نجدة الإله ، وإذا ثمة معركة ناشبة بين هؤلاء وهؤلاء تتقارع فيها العصي ، ويتراءى لك أن ثمة رهوساً تشيخ ، ودماء تسيل ، وأمواتاً تقع على

المسرح المصري صدى لتلك الشعائر وتعبيراً عنها . وعلى الرغم من أن «بنيديت» كان يفتقد الكثير من الشواهد التي تؤيد دعواه ، فإنه كان يرى في القليل مما تكشف له ما يدل على ما ذهب إليه . وعلى حين كان «بنيديت» يحمل لواء الدعوة إلى الكشف عن مزيد يلقي ضوءاً على تلك القضية التي كان يؤمن بها ، جاء «فيدمان» من بعده سنة ١٩٠٥ ينفي صلة تلك العروض الدينية المصرية بالمسرح ، ويقصر هذا على الإغريق وحدهم لا يجعل لهم فيه شريكاً .

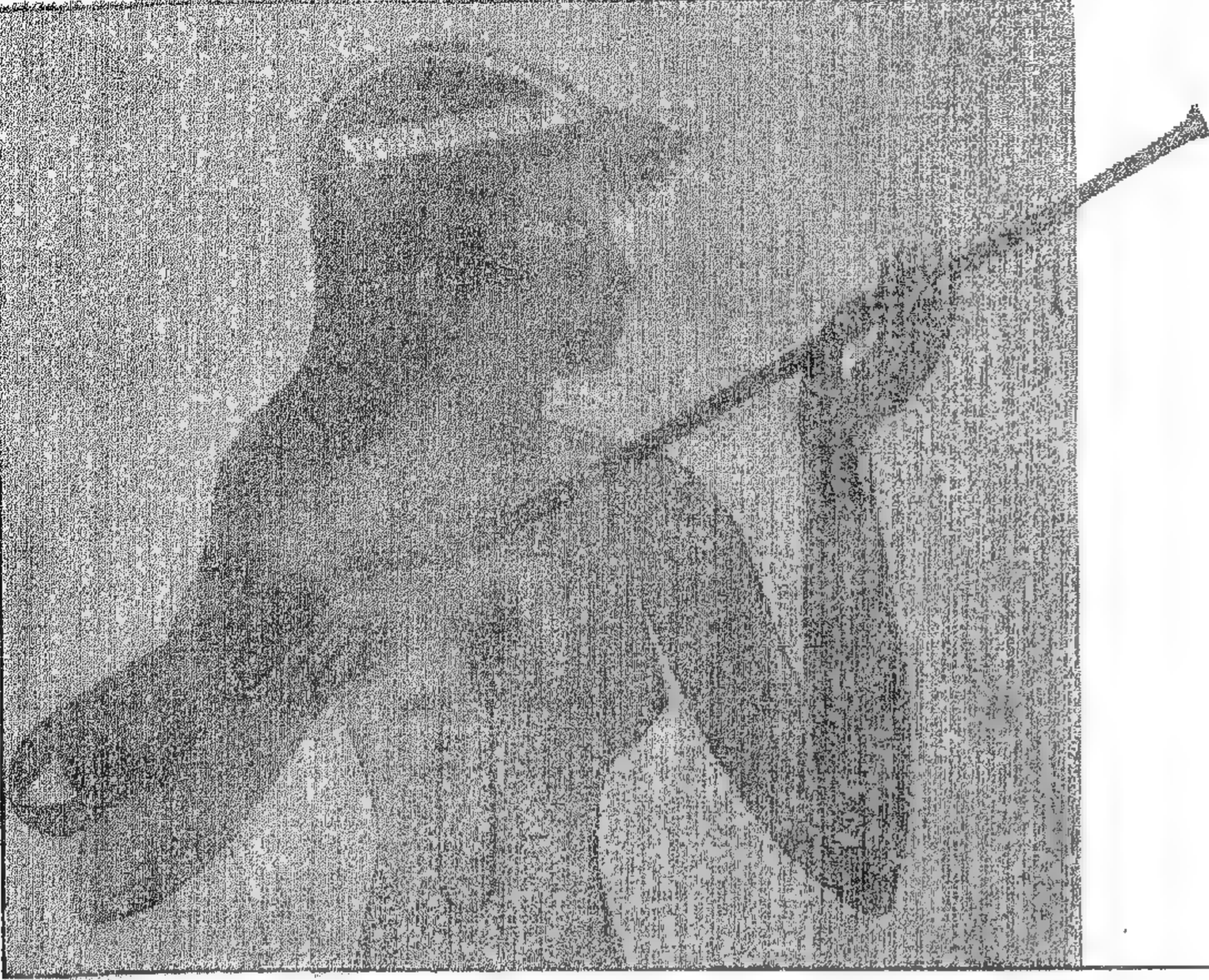
وبقيت الحال على ذلك بين الشك واليقين إلى أن كانت سنة ١٩٢٨ ، حين أعاد «زيت» نشر وثيقة سبق أن نشرت من قبل وترجمت ولكنها لم تظهر بمن يؤولها تأويلها الصحيح ، وبقيت كذلك على إيهامها إلى أن وفق «زيت» في تفهم معناها وتوحيها ، فإذا هو يجد منها نصوصاً درامية أعاد نشرها تحت هذا العنوان ، مقدماً بهذا حجة دامغة تضع الحق في نصابه ، ضاماً معه على الرأي أكثر علماء الآثار . ولم يلبث «زيت» غير قليل حتى طالع العالم بنص درامي جديد لم يكن قد نشر من قبل ينضم إلى سابقه ، وإذا الدعوى بأن ثمة مسرحاً مصرياً قديماً تغدو حقيقة واقعة بعد أن كانت ضرباً من الخدس والتخمين ، وإذا سبق مصر في هذا الميدان يصبح أمراً لا جدال فيه .

وقد أخذ الدارسون للمسرح المصري في استيعاب النصوص الدينية واستنطاقها وتأويل ما تضم ، يتلمسون في طياتها ما ينشدون من نصوص درامية ، وإذا هم يجدون أن من بين تلك الشعائر ما يصور أحداث الماضي أو يحسم ما يدور في الأخيلة ، مؤدياً

غير أن هذا الخدس وحده لم يكن ليقيم دليلاً على وجود هذا المسرح إذا لم تكن ثمة شواهد من كتابات ، كما لم تكن ثمة بقايا من أطلال تشير إلى شيء من هذا من قرب أو بعد ، على حين أنه توافر هذا للإغريق ، ولم يكن قد توافر مثله في مصر إلا بأخرة ، وذلك بعد الاهتمام إلى حل رموز الكتابة الهيروغليفية ثم دراسة النقوش التي على جدران المعابد وغيرها . بعدها حل اليقنين محل التخمين ، وعرفنا أن المصريين سبقوا غيرهم إلى إقامة تلك الحفلات الدينية التي كانت المحاكاة أساسها والتي كانت صورة أولى من صور الفن الدرامي . وبذلك سبق المسرح المصري اليوناني في نشأته ، واتصل بالدين اتصالاً وثيقاً حتى النهاية ، بيد أن المسرح اليوناني على الرغم من اتصاله بالدين بادية الأمر ما لبث أن استقل عنه وعن المعبد ، ومن ثم لم يتأثر بتأثره وامتدت حياته طويلاً .

وكانت أولى المسرحيات المصرية مأساة أوزيريس وكانت تمثل في أيدوس وسابيس وغيرهما من أمهات المدن المصرية ، وقد نقلها بلوتارخوس عن النصوص المصرية ، ويدور موضوعها حول الصراع بين أوزيريس رب الخضرة ، وسيت رب الجذب ، وانتصار حور بن أوزيريس في نهاية الأمر على ميت ، وعلى غرار هذه المأساة مثل الإغريق آلام ديونيسوس في المعابد وغيرها .

وما إن انتهى الباحثون في وجود المسرح المصري إلى هذه النتيجة حتى أخذوا ينقبون هنا وهناك بحثاً عما يتصل به ، وإذا هم ، بما تكشف لهم بين مؤيد ومعارض ، فعلى حين كان «بنيديت» يرى سنة ١٩٠٠م أن المسرح المصري عريق وأن مصر في ذلك لم تكن دون الإغريق ، وأن المسرح كما كان هناك - أعنى عند الإغريق - من صنع الدينيات والعقائد كذلك كان



وهكذا استطاع شاهد عملاق من شهود الحفل أن يعطينا فكرة جامعة عنه ، فذكر لنا أن هذه المسرحيات كانت تحكى آلام أوزيريس ، وتقدم في الليل على شاطئ البحيرة المقدسة التي عثر على مثيلات لها بين أطلال معابد الكرنك وندرة والمدامود والطود، واستطعنا بالمقابلة وبما نملك من تحقيق أن نجمع الكثير مما خفى وماضن هيرودوتوس بالإفصاح عنه .

ولقد زدوتنا بعض البرديات التي وصلت إلينا بجديد عن المسرح المصرى القديم من ذلك برديتان ببرلين والمتحف البريطانى ، تحمل كل منهما الإرشادات المتصلة بالإخراج المسرحى ، إلى جانب نواح « إيزيس » و « نفتيس » خلال أيام الحداد على « أوزيريس » والحوار الذى تتضمنه هاتان البرديتان حوار يتصل بالمسرح أكثر مما يتصل بالطقوس الدينية ، كما أن التفسيرات التى ترسم خطوط الإخراج المسرحى تمضى صريحة جلية .

كذلك كان لكتاب « زيت » (برديات الرامسيوم الدرامية) أثره فى الكشف عن الكثير من الشعائر المصرية وبيان ما فيها من عروض قامت عليها المسرحيات الدينية المحجبة . وإذا كان ما نشره زيت ليس نصاً درامياً فى حقيقته ، فحسبه بما تضمن من إرشادات مسرحية، دليلاً على أنه كان ثمة مسرح مصرى . كما نجد مع كل حلقة من حلقات الحفل إرشادات تبين طريقة الأداء وبياناً بأسماء المتكلمين ، وذكرًا لما يجرى على ألسنتهم فى مخاطبتهم، ومن هذا كله ملاحظات موجزة عن كل موضوع من الموضوعات تلخص فى كلمات يسيرة ما لمس الأشخاص والأحداث والملابس والمنهج المرسوم للحفل ●

« بايرميس » وكانت ثمة جماعة يمثلون الأعداء ، يقفون فى طريق الإله يحولون بينهم وبين المضى . وكانوا ينالون على هذه ضرباً مبرحاً تشج معه الرؤوس وتسيل الدماء وتهوى الجثث ادعاء لا حقيقة . فإذا ما دخل الركب معبد « أبيدوس » أغلقت الأبواب وبدأت فى قدس أقداسه « المسرحية الدينية المحجبة » التى شهدها هيرودوتوس ولكنه لم يفصح عنها لعهد التزم به .

ولم يكن هذا الجانب المحجب يضم غير قتل « سيت » لأخيه « أوزيريس » فى قصره ثم القائه جثته فى اليم . وأما ما بعد ذلك من عثور « إيزيس » على جثة زوجها « أوزيريس » ودفنها لها ، ثم نهوض « حور بن أوزيريس » للأخذ بثأر أبيه ، وما ينشب بين أنصاره وبين خصوم أبيه من معارك بحرية على قناة « ندية » يكتب له « حور » فيها النصر ، ثم تتويج الإله له ملكاً على البلاد مكان أبيه ، فهذا كله لم يكن محجباً .

ولندع « هيرودوتوس » يحدثنا حديث ما رأى غير طامعين منه فى أن يفصح ما التزم بكتمانه . يقول هيرودوتوس : « وكذا يوجد معبد « أثينا » فى مدينة سايس « صالحجر » قبر ذلك الإله ، الذى لا أملك أن أفصح عن اسمه هنا . وهذا القبر وراء هيكل المعبد ممتد بعرض جداره الخارجى . وفى جرم ذلك المعبد تقوم مستلتان ضخمتان من الحجر تطلان على بحيرة مستديرة تجملها حافة حجرية ، وتكاد هذه البحيرة فى كبرها تحاكي البحيرة المستديرة التى رأيتها فى ديلوس . وعلى شاطئ هذه البحيرة ، وجين يرخى الليل سدوله ، يقام عرض يمثل « آلام أوزيريس » ، وكان المصريون يسمونها « مسرحيات الأسرار » أما عنى ، وعندى الكثير عن ذلك ، فما أملك أن أنبس بينت شقة . »

الأرض ، ولكن شيئاً من هذا لا يكون ، فهى إن بدت معركة فى ظاهرها فهى فى حقيقتها محاكاة وتمثيل .

ويروى هيرودوتوس عن سمع عنه : « إن هذا

الحفل يقصد به تصوير ما كان عن أم « آريس » - الذى يمكن أن يكون هو « سيت » - حين اتخذت من هذا المعبد مقاماً لها ، وتركت من ورائها ابنها « آريس » صغيراً لم يبلغ مبلغ الرجال ، حتى إذا ما شب نازعته نفسه إلى أن يشارك أمه حياتها فى معبدها ، وحين رآه حراس المعبد أنكروه ولم يسمحوا له بالدخول لأنهم لم يشهدوه من قبل . وعز على « آريس » أن يغلب على أمره فجمع إليه رجالاً أشداء وعاد إلى المعبد ، وكانت هذه المعركة التى انتهت بتغلبه على الحراس ودخوله المعبد ، وهى التى لا يزال الناس يمثلونها عاماً بعد عام . »

وهذه الصورة ، على ما فيها من بعد عن الرمزية ، هى الصق بالفن الدرامى إلى حد ما. وثمة غيرها مما يماثلها ، لا سيما هاتين الحلفتين من حلقات المسرحيات الأوزيرية الدينية « المحجبة » التى كانت تقام فى أبيدوس ، والتى كانت تستغرق أياماً عدة ، وكان ما فيها يمثل بين جدران المعبد بعيداً عن أعين الناس ، مما جعلنى أختار لها كلمة « محجبة » . وكانت تبدأ بموكب يمثل أيام « أوزيريس » الزاهية وما حفلت به من انتصارات . وفى مقدمة الموكب تلك الشارت الحربية التى كانت للمعبود « أوفوي » أو « وبواوة » ، وهو الإله الذى كان يرمز له بآبن آوى ، وكان يعد رب السبل . وكان الكهنة يجتمعون وسط الموكب فى قارب اسمه « نشمة » يحمل تمثالاً لأوزيريس كما هى الحال فى

الجسور

د. عبد الغفار مكاوى

أحببت الجسور طوال حياتي . فرحت بالمشي والقفز عليها وهز أسوارها الواهية وأنا بعد طفل صغير . كانت جسوراً خشبية مهالكة متألعة من كثرة الأقدام التي مرت عليها . اهترأت الواحها وامتلأت أرضيتها المتسخة بالمجوات الخطرة ، ولكنها لم تفقد معجها المعجب في عيني طفل ريفي من بلدة صغيرة في دلتا النيل . لا أستطيع الآن أن أصف مشاعري نحو تلك الجسور العجوز المشية التي كنت أجدها بسهولة فوق الترع والقنوات ، وأسرع إليها لأراقب الحمير والأبقار والجاموس والفلاحين الطيبين الذين يعبرون عليها صامتين . بل إنني أتذكر شيء من الخوف كيف كنت أدلى رأسي من بين فتحاتها وثقوبها المتسعة ، مع أنني لم أكن أعرف العموم ولا زلت أجهله حتى اليوم

يقول : هذه هي تجربتي ، خذها بخيرها وشرها ، وحاول أن تجدها وتضيف إليها . والويل لجيل أو أب أو معلم يتصور أن تجربته مطلقة ، أو يتوهم أن خبرته نهائية لا يزيد عليها . إنه لينكر عندئذ أنه جسر كما ينتكر لطبيعة الجسور ومعناها .

أعجبت في شبابي ، ولا أزال معجباً بفلاسفة التطور والتقدم والحركة ، منذ هيراقليطس الإغريقي في القرن الخامس قبل الميلاد إلى داروين الانجليزي ونيتشه الألماني في القرن التاسع عشر إلى المفكرين والأدباء «اليوطوبيين» الذين يرسمون ملامح مدن المستقبل التي لا توجد بعد في أي مكان (كما يفهم من كلمة يوطوبيا في أصلها اليوناني) . ويدعوننا إلى الكفاح لتحقيقها ، أو يحذروننا من أهوالها إن كانوا من المتشائمين . ولا بد أن الرمز الذي تنطوي عليه كلمة الجسر هو الذي جذبني إلى أولئك وهؤلاء ولعل أشدهم تأثيراً على نفسي حتى اليوم هو نيتشه الذي حفر عباراته المشهورة عن الجسور في قلبي وعقلي وأكاد أقول على لحمي . ولا شك أننا جميعاً نتذكر تلك العبارات المثقلة بالنبوءة والمتوهجة بالتمرد التي ترد في مقدمة أعظم كتبه ، وهو « هكذا تكلم زرادشت » : « إنني أعلمكم الإنسان الأعلى . ما الإنسان إلا شيء ينبغي تجاوزه . فماذا فعلتم لكي تتجاوزوه ؟ الإنسان حبل مشدود بين الحيوان وبين الإنسان الأعلى . حبل فوق هاوية ، معبر خطر ، مفترق طريق خطر . وأعظم ما في الإنسان أنه جسر وليس هدفاً أو غاية »

أخرى ، ومن شاطئ إلى شاطئ ، جديد هذه الظهور الخشبية أو الحديدية تتطوع مختارة وتضحى ، وتحمل أثقال الأقدام والعجلات على اختلاف أنواعها وأشكالها لتوصل العابرين إلى بر الأمان . أغلبها يمتد فوق أنهار أو ترع أو قنوات ، أي فوق حياة متدفقة تندفع فيها موجة بعد موجة ، وتتحرك حركة لا تعرف التوقف . إنها ثابتة فوق الماء ، ولكنها توحى بمعنى الصيرورة المتصلة ، وقد تصمد مئات السنين ، ولكنها تنطق بأنها مؤقتة وعابرة ككل من يعبرها وكل شيء في حياة الإنسان . المؤمن بالله يعلم أن الدنيا جسر إلى الآخرة ، محنة أو امتحان إن اجتازه بالقلب السليم والعمل الصالح فقد عبر .

والمؤمن بهذا العالم وحده يعرف أن المجتمع الذي يعيش فيه ، والمدينة التي يسكنها ليست إلا جسراً يعبره إلى مجتمع أفضل ومدينة مثالية يحلم بها ويعمل لتحقيقها بالعلم أو الثورة أو الأمل .

كانت كل الحضارات التاريخية تمثل جسوراً يؤدي بعضها إلى بعض . ويلتقي العابرون من الناحيتين فيتفاعلون ويتبادلون المعرفة والتجارة وسبل العيش ، أو يتحاربون ويقتتلون ويدمرون ويذهبون ، ولكنهم في كل الأحوال يهدمون جسوراً وينشئون جسوراً أخرى إلى شكل آخر من التحضر الإنساني لا ينسخ بالضرورة خير ما في الشكل السابق عليه . والأجيال ؟ إن الآباء جسور عمد حبلها وتضحياتها ليبر فوقها الأبناء ، والمعلمون جسور يجتازها التلاميذ إلى آفاق جديدة كلاهما — الآباء والأبناء — يقدم خبرته للآتي بعده وهو

وكبرت في العمر ، وأتيح لي أن أعبر جسوراً على نهر الراين ، وجسوراً على نهر السين يلوذ بها صعاليك باريس من الفنانين المعروفين «بالكلوشار» ، يستريحون تحتها في الليل ومعهم «الباجيت» الأبيض الطويل . وعبرت جسر لندن المشهور ، وتذكرت حسرة الشاعر «إليوت» لأن مئات الرجال والنساء والأطفال الذين يمشون عليه كل يوم سيموتون في يوم من الأيام . وما أنذا في كهولتي أعيش في القاهرة كما أعيش في جوف تنين محتضر ، وأجدد عشقي القديم ، فأنا أمل جسورها في الليل بعد أن يهدأ ضجيج النهار ، وأحس وأنا أسير على أحد جسورها بمتعة لا تعدلها متعة ، وكأنما أستمع إلى همسات أنوارها الوديعية وهي تخاطب جسد المدينة المنهك ، كما أنذا أضيء لك دروباً تعبرينها من المرض إلى الصحة ، ومن الشيخوخة المنقرضة إلى شباب الأسفل والبعث الجديد . فهل تسمعينني أيها الأم التي ظلمها أبنائها وتخلوا عنها ؟

وانظر الآن في بعض رسوم فان جوخ وغيره من الفنانين عشاق الجسور ، وأسأل نفسي : ما المعنى الذي تنطوي عليه ، ما هو سر ذلك السحر القديم الجديد ؟ — إنه التواصل . الانتقال من أرض إلى

بنوك المصطلحات

اللغة والحياة المعاصرة

د. محمود فهمي حجازي

تظهر في كل يوم عشرات المصطلحات العلمية والتقنية ، ومن الضروري إيجاد المقابل لها . كان بنك المصطلحات الكندي ومقره منطقة كوبيك الفرنسية اللغة في كندا ، أول مؤسسة تواجه هذه المشكلة بشكل منظم وفي محاولة واعية لاستمرار اللغة الفرنسية لغة علم على أرقى المستويات . حاول بنك المصطلحات مواجهة ذلك الفيض الهائل من المصطلحات المستخدمة كل يوم باللغة الانجليزية وذلك بإيجاد المقابلات الفرنسية لها وحتى لا تفقد اللغة الفرنسية قدرها في التعبير عن كل جديد في العلم والتكنولوجيا .

الهدف اللغوي التطبيقي واضح في عمل بنك المصطلحات . تتجاوز هذه البنوك الحدود السياسية وتعمل في إطار لغوي واضح ، فثمة تعاون بين الدول الناطقة بالفرنسية ، وهناك تعاون بين الدول الناطقة بالألمانية وهناك بنك للمصطلحات الروسية ومشروعات للدول الناطقة بالألمانية . وفوق هذا كله فهناك أشكال للتعاون الدولي بين بنوك المصطلحات . يقوم المركز الدولي للمصطلحات في فيينا بتنسيق هذه الجهود وتبادل الخبرة ، ويديره عالم المصطلحات أ . د . هلموت فليبر .

إن بنك المصطلحات يضم مجموعة كبيرة من خبراء المصطلحات يقومون في ضوء تخصصهم اللغوي والعلمي بحضر المصطلحات الأساسية ومتابعة الجديد وإيجاد الحلول . يتدون كل مصطلح بأكثر من لغة مع بيان مجالات استخدامه ونوعية التصوص التي ورد فيها والفروق المميزة له . تتعاون بنوك المصطلحات تعاوناً وثيقاً ، فإذا أعد أحد البنوك مجموعة مصطلحات الالكترونيات بالانجليزية والفرنسية يمكن لبنك آخر الاستفادة منها ووضع لغة ثالثة .

تخزن المصطلحات مع المعلومات الأساسية اللغوية والتقنية عن كل مصطلح ، ومن السهل استرجاع مجموعة المصطلحات الخاصة بفرع معين من فروع العلم أو مجال محدد داخل هذا الفرع مع المقابلات بلغة أجنبية أو أكثر . وهذا عمل كبير ، وما أسهل استرجاع هذه المصطلحات وطبعتها في معجم أو معجم متخصصة ، ولا يستغرق هذا سوى ساعة أو ساعات . وبمضي الوقت تخزن مصطلحات جديدة في بنك المصطلحات ومعها المقابلات والمعلومات الأساسية ، ومن السهل - أيضا - استرجاع المجموعة كلها لعمل طبعة جديدة من المعجم المتخصصة . وهكذا أصبح استكمال المعجم وتجديدها عملاً منظماً وسهلاً ●

أصبح الحاسب الآلي من أدوات العمل المهمة في مجال المصطلحات . بنك المصطلحات حاسب آلي كبير ، يتم فيه تخزين المصطلحات التي تقرها المؤسسات المتخصصة ، ومنه تستمد الجهات المستفيدة حاجتها من المصطلحات .

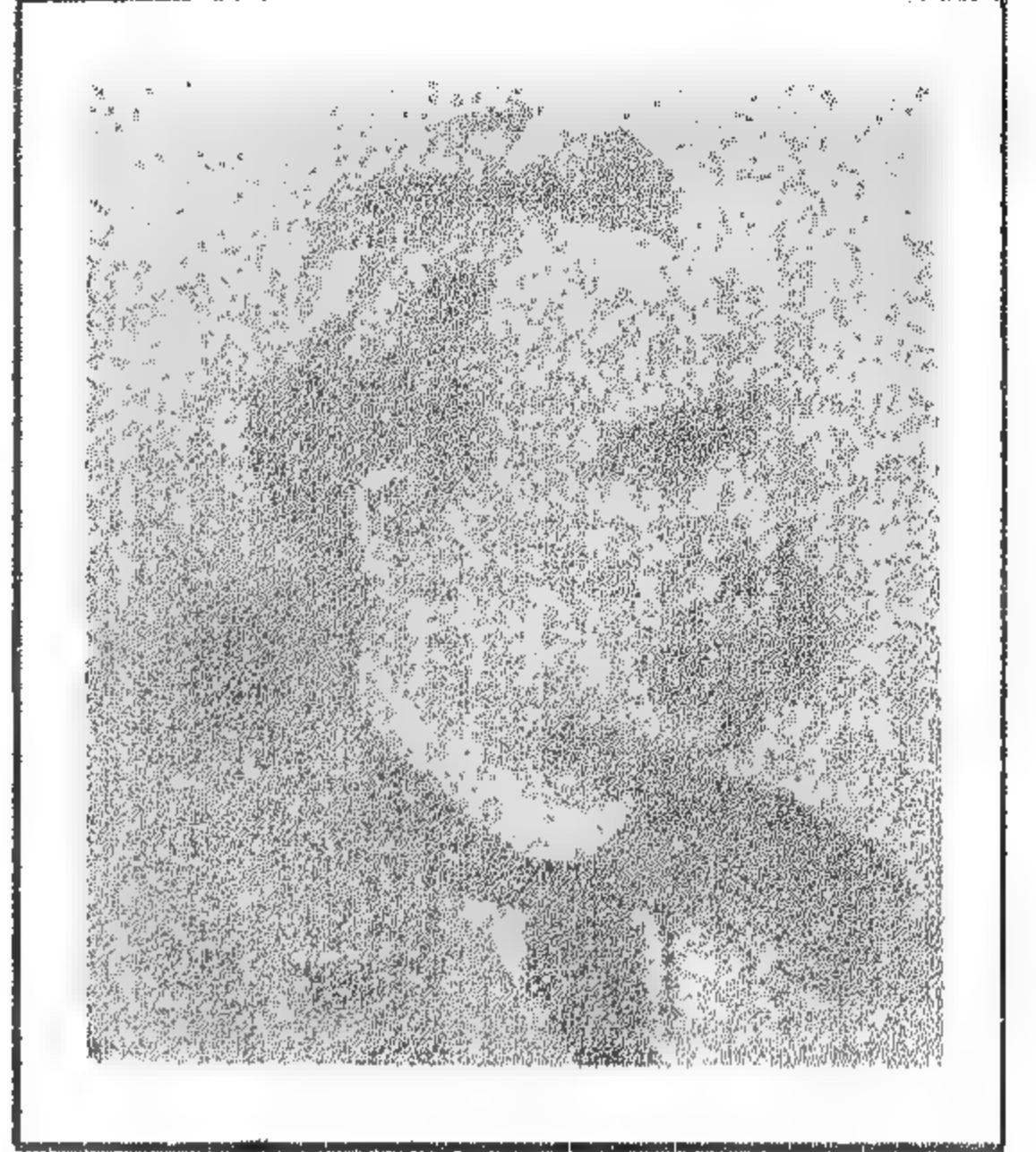


نشأت الحاجة إلى إنشاء بنوك المصطلحات في السنوات الأخيرة مع التقدم العلمي في كل فروع المعرفة . وأصبح من الضروري إيجاد مصطلحات مقبنة وموحدة لكل جديد في العلم والتكنولوجيا . فقامت بنوك المصطلحات ، منها بنك المصطلحات الكندي وبنك المصطلحات لدول المجموعة الأوربية وبنك المصطلحات للاتحاد السوفيتي . تفيد بنوك المصطلحات العلماء والمترجمين والمحرفين العلميين والعاملين في مجالات التكنولوجيا .

تتعامل بنوك المصطلحات بعدة لغات ، يتابع بنك المصطلحات الكندي كل جديد في المصطلحات الانجليزية في العلوم والتكنولوجيا ، ويخزن المصطلح الانجليزي مع المصطلح الفرنسي . وهناك بنوك مصطلحات متعددة اللغات فوصل عدد اللغات في بعض هذه البنوك إلى ست لغات . ولن يمر وقت طويل حتى نجد بنك المصطلحات للدول العربية قد أخذ مكانه في إطار التعاون العربي .

تفيد بنوك المصطلحات المترجمين العاملين في المؤسسات ، وهم يشكلون في بعض الدول الرقابة وحدات إنتاجية تعمل بشكل منظم . ينظر المترجم في النص المطلوب ترجمته ويضع بقلمه علامات على المصطلحات التي يريد بالغة المترجم إليها ، وفي الصباح التالي تكون القائمة أمامه باللغتين ، فيقيد منها في ترجمة النص بسرعة وكفاءة ويركز على الصياغة الدقيقة .

إن آلاف المجموعات من المصطلحات العلمية والتقنية التي يضمها بنك المصطلحات تعد رصيذاً مهماً يمكن للمشاركين الاستفادة منه ، وذلك عن طريق طرفيات أو فروع لبنك المصطلحات في الجامعات والوزارات والمؤسسات والمنظمات الإقليمية والدولية ، تتصل بمركز البنك وتحصل منه بطريقة آلية فورية على المصطلحات المشدودة بأكثر من لغة .



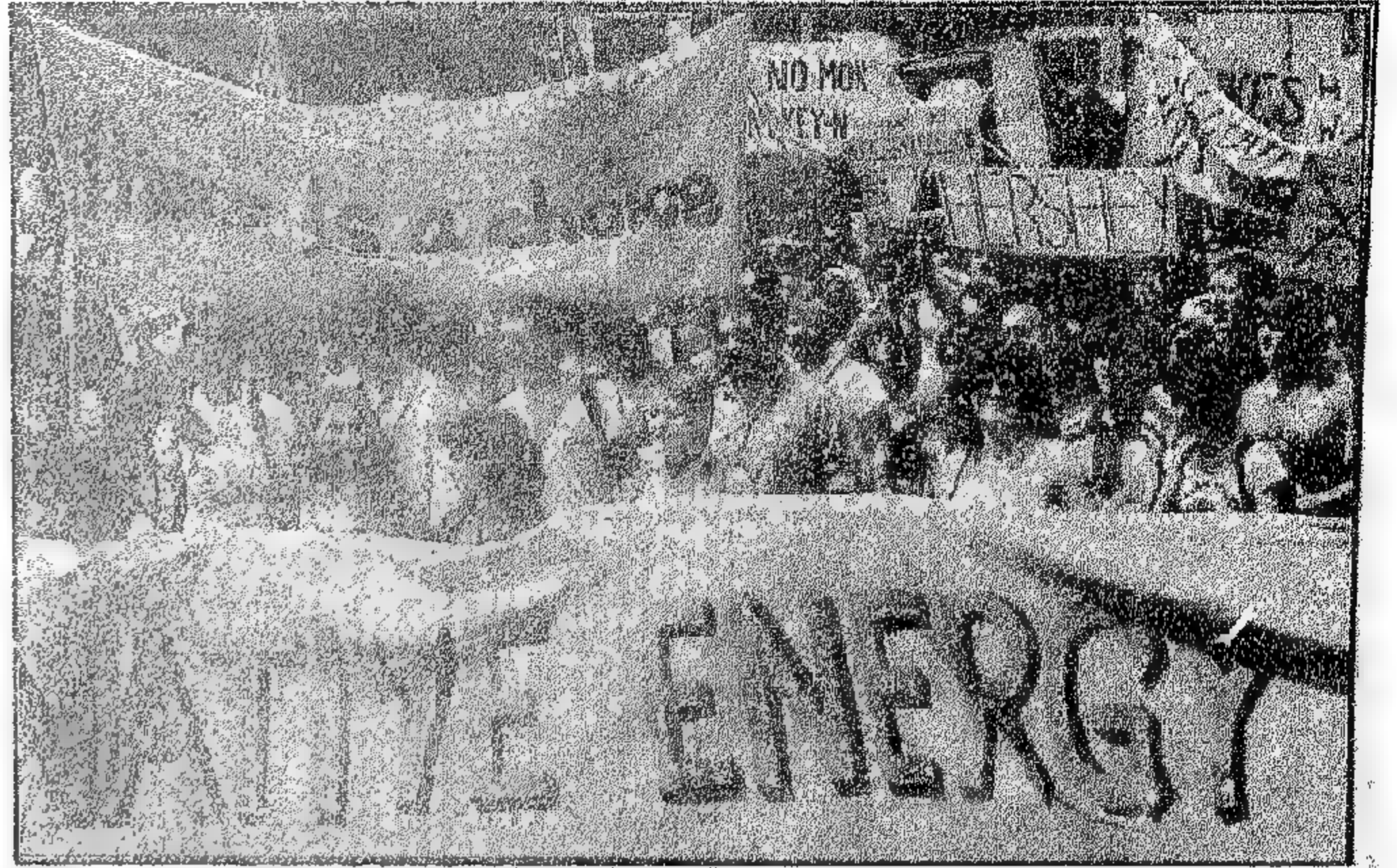
بيت

ومع أن فكرة الإنسان الأعلى فكرة غامضة ومحيرة ، فهي توحى للإنسان بأنه جسر ، وأنه على الدوام أمل لم يتحقق وواقع لم يكتمل .

وأعود فأسال نفسي وجبلي بعد أن تخطينا الخمسين : هل كنا جسوراً صالحة لمن عبروا فوقنا ؟ هل استطعنا أن نقدم لهم تجربة تعينهم على بلوغ شاطئ الأمان ؟ وعندما نتهاوى ونهار فهل يذكرنا أحد ممن تحملنا وطء أقدامهم على أجسادنا وأعمارنا ؟ لا يمكنني الإجابة على هذه الأسئلة . فالانصاف يأتي به الزمن أولاً يأتي . وربما ننسى تمام النسيان ، ولا يُذكر - إن تذكر أحد - إلا فشلنا وخيبة آمالنا . لكننا نتمنى إن عبر بقبورنا عابر أن يتذكر ما قاله سيمونيدس الشاعر الإغريقي القديم عن زملائه الذين سقطوا صرعى في الميدان : أيها العابر الغريب . . قل لمواطنينا في اسبرطة إننا نرقد هنا ولا نزال في الموت لعهدنا أوفياء . .

ولعل العابر يومئذ يتذكر الجسور التي انهارت ، وحين يمشي على جسور أقوى منها لا ينسى الذين مدها . وإذا اتهم خبرهم القاصرة فلا يجحد إخلاصهم وصدقهم ، حتى لا تجحده أجيال آتية ستمد جسوراً غير جسوره . .

لست أقول هذا ولا يقوله جبلي . لكن تقوله الجسور التي حاول بدورها أن يمدّها : أنتم يا من تعبرون فوقنا . إن هدمتمونا يوماً ومددتم غيرنا فاذكرونا . . وسامحونا ●



استحالة الحرب النووية

د. محمد عبد الفتاح القصاص



عندما سقطت القنبلة الذرية الأولى على هورشيما (اليابان) قتلت أكثر من مائة ألف شخص فوراً ، ولقى آلاف آخرون الموت في الأيام والشهور التالية . وحدث مثل ذلك عندما سقطت القنبلة الذرية الثانية على نجازاكي (اليابان) . كانت قوة التدمير في كل من هاتين القنبتين تعادل ١٢٠٠٠ طن من مادة ت ن ت . أما الآن فإن قوة التدمير في القنابل المتاحة حالياً في ترسانة السلاح الأمريكي والسوفيتي فتتراوح بين ٥٠٠٠٠٠ طن للقنابل الصغيرة وبين ٩ و ٢٠ مليون طن للقنابل المتوسطة والكبيرة . بل إن القنابل الحديثة تستخدم فيها قنابل في قوة قنبلي هورشيما ونجازاكي كأعواد الثقاب التي تؤدي إلى الاشتعال .

المخزون النووي لدى القوتين الأعظم يقدر بما يعادل ١٣٠٠٠ مليون طن من مادة ت ن ت ، أى أن نصيب كل فرد من سكان العالم جميعاً حوالى ثلاثة أطنان للفرد الواحد . بعبارة أخرى ، المخزون النووي يساوى أضعاف ما يكفي لتدمير العالم جميعاً . وبين الجدول رقم ١ تقديرات (١٩٨٣) لما تحويه ترسانات الأسلحة النووية في العالم . تقسم الوحدات النووية إلى مقذوفات استراتيجية ، أى تحملها صواريخ عابرة للقارات ، أو طائرات بعيدة المدى ، ومقذوفات تكتيكية ، أى تحملها آلات القتال الميداني والأساطيل البحرية .

شغل العلماء والفنيون أنفسهم في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية وحتى الستينيات في دراسة الآثار التدميرية لحرب نووية تبادل فيها القوتان الأعظم إطلاق تلك الأسلحة الجهنمية . وقياساً على الآثار التدميرية لقنبلي هورشيما ونجازاكي توصل الدارسون إلى أن مثل هذه الحرب ستؤدي في خلال الأيام القليلة الأولى - إن لم تكن الساعات - إلى قتل ١١٥٠ مليون شخص (ربع سكان العالم) وإصابة عدد بمئات بجروح وحروق تستدعى العلاج بالمستشفيات ، وأصبحت المسألة التي تشغل الأذهان هي :

١ - كيف السبيل إلى إنشاء المخاض ووسائل الدفاع المدني وغيرها مما قد يقلل من عدد القتلى والجرحى .

٢ - كيف السبيل إلى إعداد الخدمات الطبية التي لا تدمرها الحرب والتي تكفي لمقابلة المتطلبات الهائلة لإسعاف الجرحى وعلاجهم .

وقد استحال على الدارسين تصور الوسائل الكافية لمقابلة هذين المطلبين .

من هنا بدأت الأفكار السياسية تدور حول استحالة كسب حرب نووية عالمية ، وحول إمكان تبادل نووى محدود . وكان عقم هذه الأفكار واضحاً ، وتوقف الدارسون عن المزيد من التفكير ، وبدأ في الستينيات وكأنها أفكار العلماء قد توقفت عن دراسة قضية لا حل لها ، ولكن المصانع والمراكز النووية لم تتوقف عن إنتاج الأسلحة

النووية وتطويرها وتوزيعها على مساحات متزايدة من الأرض . أى أن الاستعداد للحرب المستحيلة لم يتوقف ، والإنفاق الباذخ على متطلباتها لم تفر درجات تصاعده . ومضت السبعينيات والدارسون في شغل عن هذا الأمر .

وفجأة بدأت الثمانيات وتجدد الاهتمام بقضية الآثار المتوقعة وأصبح الموضوع في بؤرة الاهتمام العلمي العالمي . توالى الدراسات في المؤسسات العلمية الحكومية والأهلية في الشرق والغرب . وتبلور هذا كله في مؤتمر علمي دولي عقد في مدينة واشنطن في ٣١ أكتوبر ١٩٨٣ .

راجع المؤتمر دراستين رئيسيتين الأولى أعدتها مجموعة من علماء الفيزياء والكيمياء شرحت ما يتوقع حدوثه في الإطار البيئي المحيط بالكرة الأرضية . والثانية أعدتها مجموعة من علماء الأحياء والبيئة والزراعة والطب شرحت آثار ذلك على الحياة والبيئة .

افترضت هذه الدراسات حدوث تبادل نووى بين القوتين الأعظم تستخدم فيه قذائف قوة تدميرها ٥٠٠٠ ميجاتون ، أى حوالى ثلث جملة ما في الترسانة الموجودة لدى المتحاربين . وتوصلت إلى أنه بالإضافة إلى القتلى والجرحى والدمار المادي في المدن والريف ، فإن القنابل في انفجارها (الذي يشبه عث الغراب : ساق على رأسه مظلة) ستحمل معها إلى طبقات الجو العالية (ارتفاعات تتراوح من ١٠ إلى ٢٠ كيلو متراً) كميات هائلة من الأتربة الدقيقة ، وتحمل إلى ما دون ذلك بقليل كميات من دقائق السخام وغبار المواد العضوية المحترقة . وسيحدث هذا كله تغيرات في حالة الجو نوجزها فيما يلي .

١ - انخفاض في درجات الحرارة عند سطح الكرة الأرضية لتصل إلى ٢٥ درجة تحت الصفر المئوي في مدى الشهور الثلاثة التالية للانفجار ، تأخذ بعدها درجات الحرارة في الارتفاع التدريجي لتصل إلى ١٥ درجة تحت الصفر المئوي في مدى العام الأول . أى أن العالم يدخل في عصر جليدي ، مسماه أصحاب الدراسة «الشتاء النووي» . وبين الجدول رقم ٢ توزيع درجات الحرارة المتوقعة في العالم . وتبين هذه الأرقام أن الشتاء النووي يشمل الدنيا جميعاً ، يستوى في ذلك نصف الكرة الشمالي حيث مركز التبادل النووي ونصف الكرة الجنوبي .

٢ - يفشى الدنيا ظلام شامل ، ذلك لأن السحب الكثيفة من الأتربة في طبقات الجو العليا ، وسحب السخام

والبقايا العضوية المحترقة ستحجب ضوء الشمس عن أن يصل إلى سطح الأرض . وبين الجدول رقم ٣ تقديرات لضوء الشمس الذي يصل إلى سطح الكرة الأرضية في المدة التالية للتبادل النووي . هذا الإظلام الشامل يعنى توقف النمو النباتي الذي يعتمد على عمليات التمثيل الضوئي ، وهو توقف يعم اليابسة والبحار جميعاً .

فلما استكمل المؤتمر يومه الأول في مناقشة الدراستين وتمحيصهما . عقدت ندوة في اليوم الأول من نوفمبر ١٩٨٣ عن طريق الأقمار الصناعية أذيعت على التلفزيون بين مجموعة العلماء الأمريكيين الذين قدموا دراساتهم إلى مؤتمر واشنطن ونظرائهم من أعضاء أكاديمية العلوم السوفيتية في موسكو لتبادل الآراء ومقارنة نتائج دراسات الطرفين .

عرض العلماء الأمريكيون ما توصلوا إليه بشأن التحولات في درجات الحرارة والظلام . ورد العلماء الأمريكيون ، وأضافوا مسألة ثالثة لا تقل خطراً عن التجمد والظلام . ذلك لأن سحب الأتربة والغبار والأدخنة المتصاعدة إلى طبقات الجو العليا ستحمل معها كميات كبيرة من أكاسيد التتروجين ، بل إن درجات الحرارة الناشئة عن الانفجارات النووية تحول جزءاً من مكونات الهواء الجوي إلى أكاسيد التتروجين تتصاعد مع ما يتصاعد من نواتج الانفجار والحريق لتصل إلى طبقات الجو العليا (استراتوسفير) حيث توجد طبقة من الأوزون (جزء الأوزون يشمل ٣ ذرات أكسجين) . تتفاعل أكاسيد التتروجين وما تختلط به من مركبات أخرى مع الأوزون فتحوله إلى أكسجين (جزء الأكسجين يشمل ٢ ذرة أكسجين) .

المعروف أن طبقة الأوزون الموجودة في طبقات الجو العليا هي الدرع الواقى للحياة على الأرض لأنها تمنع مرور الأشعة فوق البنفسجية (ب) من الوصول إلى سطح الأرض . وتدهور طبقة الأوزون يعنى تفتت الدرع الواقى ، ويعنى تعرض الحياة على سطح الكرة الأرضية إلى دمار بالغ .

أضاف العلماء قضية رابعة إلى هذا الجمع الفاجع من توابع التبادل النووي ، وهو أنه في نهاية العام الأول ستبدأ سحب الأتربة والغبار مما علق في طبقات الجو في الترسيب البطيء إلى سطح الأرض ، وهي تحمل شحنات بالغة من الجرعات الإشعاعية المميتة .

صورة أقرب ما يكون إلى هول يوم القيامة .

جدول رقم ١

ترسانات الأسلحة النووية - ١٩٨٣

أسلحة استراتيجية: عدد قوة التدمير

الرؤوس مليون طن

الولايات المتحدة ٩٨٠٠ ٤٠٠٠

الاتحاد السوفيتي ٨٦٠٠ ٦٠٠٠

الآخرون ٣٠٠ ٢٠٠

الجملة ١٩٠٠٠ ١٠٠٠٠

أسلحة تكتيكية:

الولايات المتحدة ١٦٠٠٠ ٢٠٠٠

الاتحاد السوفيتي ١٤٠٠٠ ٣٠٠٠

الآخرون ٦٠٠ ١٥٠

الجملة ٣٠٠٠٠ ٥٠٠٠

جدول رقم ٢

درجات الحرارة إثر حرب نووية شاملة

(أ) نصف الكرة الشمالي - درجات

الحرارة على الأرض اليابسة:

- ٤٣ درجة مئوية تحت الصفر لمدة ٤

شهور

- ٢٣ درجة مئوية تحت الصفر لمدة ٩

شهور

- ٣ درجات مئوية تحت الصفر لمدة سنة

(ب) نصف الكرة الجنوبي - درجات

الحرارة على الأرض اليابسة:

- ١٨ درجة مئوية تحت الصفر لمدة شهر

- ٣ درجات مئوية تحت الصفر لمدة

شهرين

+ ٧ درجات مئوية لمدة ١٠ شهور

جدول رقم ٣

درجات الظلام إثر حرب نووية شاملة

(أ) نصف الكرة الشمالي - كمية

الضوء محسوبة كجزء من الضوء الطبيعي

١ % لمدة شهر ونصف شهر

٥ % لمدة ٣ شهور

٢٥ % لمدة ٥ شهور

٥٠ % لمدة ٨ شهور

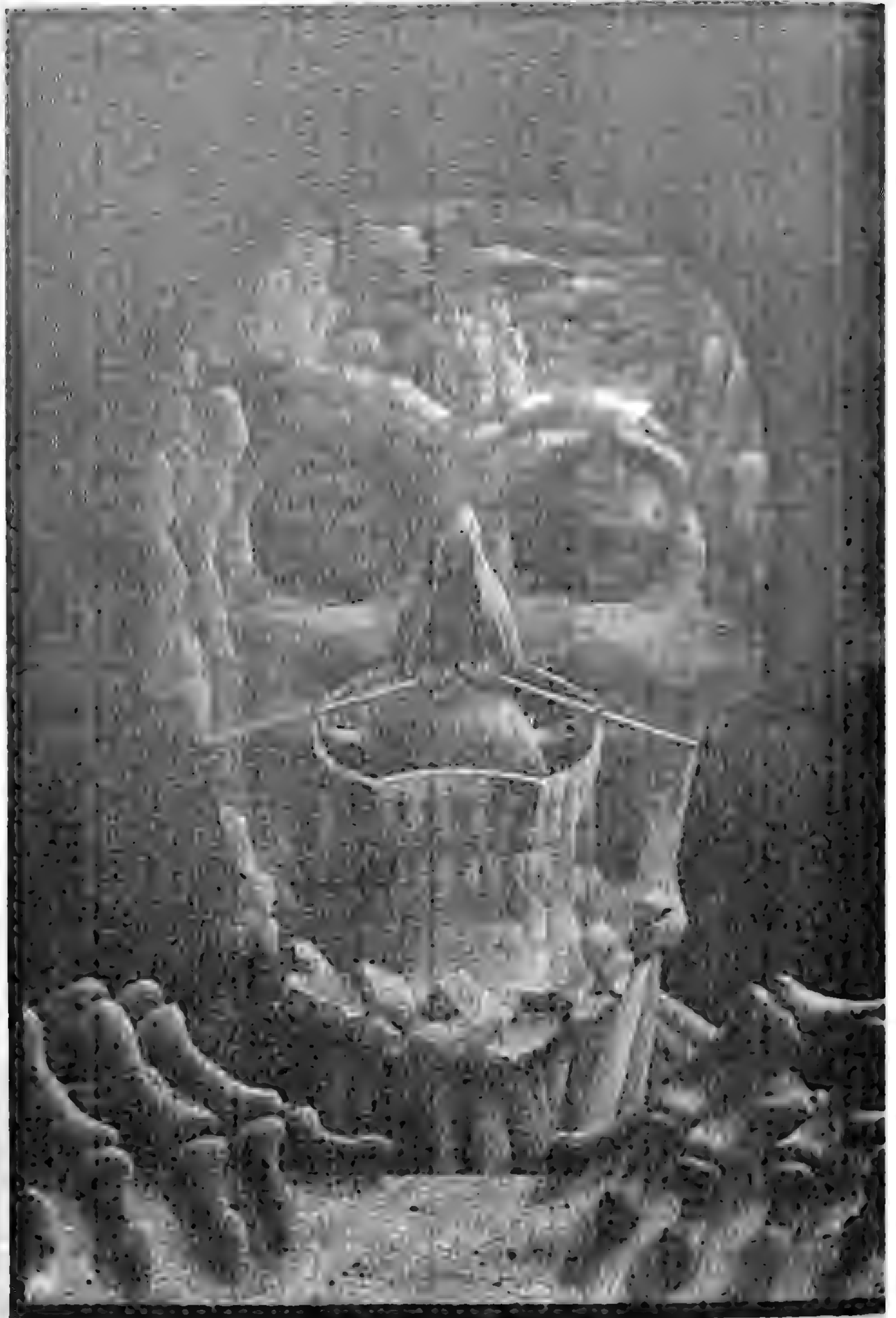
(ب) نصف الكرة الجنوبي - كمية

الضوء كجزء من الضوء الطبيعي:

١٠ % لمدة شهر

٥٠ % لمدة شهرين

٨٠ % لمدة ٤ شهور



الأجيال هل حقاً تدهور؟!

د. أحمد عثمان

« ليتنى لم أكن بين رجال الجيل الخامس ، بل ليتنى مت قبله أو ولدت بعده . فالسلالة التي توجد الآن هي حقاً سلالة حديدية ، ولاراحة لأحد فيها من الأسى والإرهاق نهائياً وأهلاًك ليلاً . »

وانتقلت هذه الفكرة عبر الأجيال ، ونجدها عند الرومان متمثلة في اسطورة ساتورنوس وهو والد جوبيتر ، أى أنه الإله المقابل لكرونوس . الإغريق . واسم هذا الإله الرومانى ساتورنوس مشتق من فعل لاتينى يعنى بسلر البذور . فهو إذن إله الخضرة والخصوبة ، ورب الرخاء والرفاهية . كان الرومان يقيمون له أعياداً غساية في الفخامة تسمى « الساتورناليا » ، والتي أصبحت أهم الأعياد الرومانية القديمة ، أو كما تغنى بها شاعر الغزل اللاتينى الأشهر كاتوللوس (٨٧ - ٥٧ ق.م) وقال « إنها أحلى الأيام » . إذ كان العبيد والخدم يوهبون الحرية المطلقة بصفة مؤقتة ، ويباح لهم عمل ما يشاءون في ذلك اليوم . وكان الناس يتبادلون الهدايا ، مثل الشمعدانات ، والتماثيل الفخارية الصغيرة ، والدمى . وكانوا ينصبون ملكاً لهذه الأعياد يطلقون عليه لقب « الأمير الساتورنى » . وظلت هذه الأعياد تقام حتى القرن الرابع الميلادى . ولا تزال بصماتها تظهر إلى يومنا هذا في أعياد الميلاد وما إليها . وجدير بالذكر أن الإله ساتورنوس (Saturnus) هو الذى إشتق من اسمه ما يطلقه الأوربيون المحدثون على يوم السبت (Saturday) .

المهم عندنا الآن أن الرومان كانوا يعتقدون أن ساتورنوس هو في الأصل أقدم ملك رومانى في غابر الزمن الأسطورى السحيق الذى لا تعرف له بداية ولا نهاية . وهو الذى أدخل فنون الزراعة إلى روما ، وأسس قلعة المدينة فوق الكابيتول ، وعصره هو العصر الذهبى .

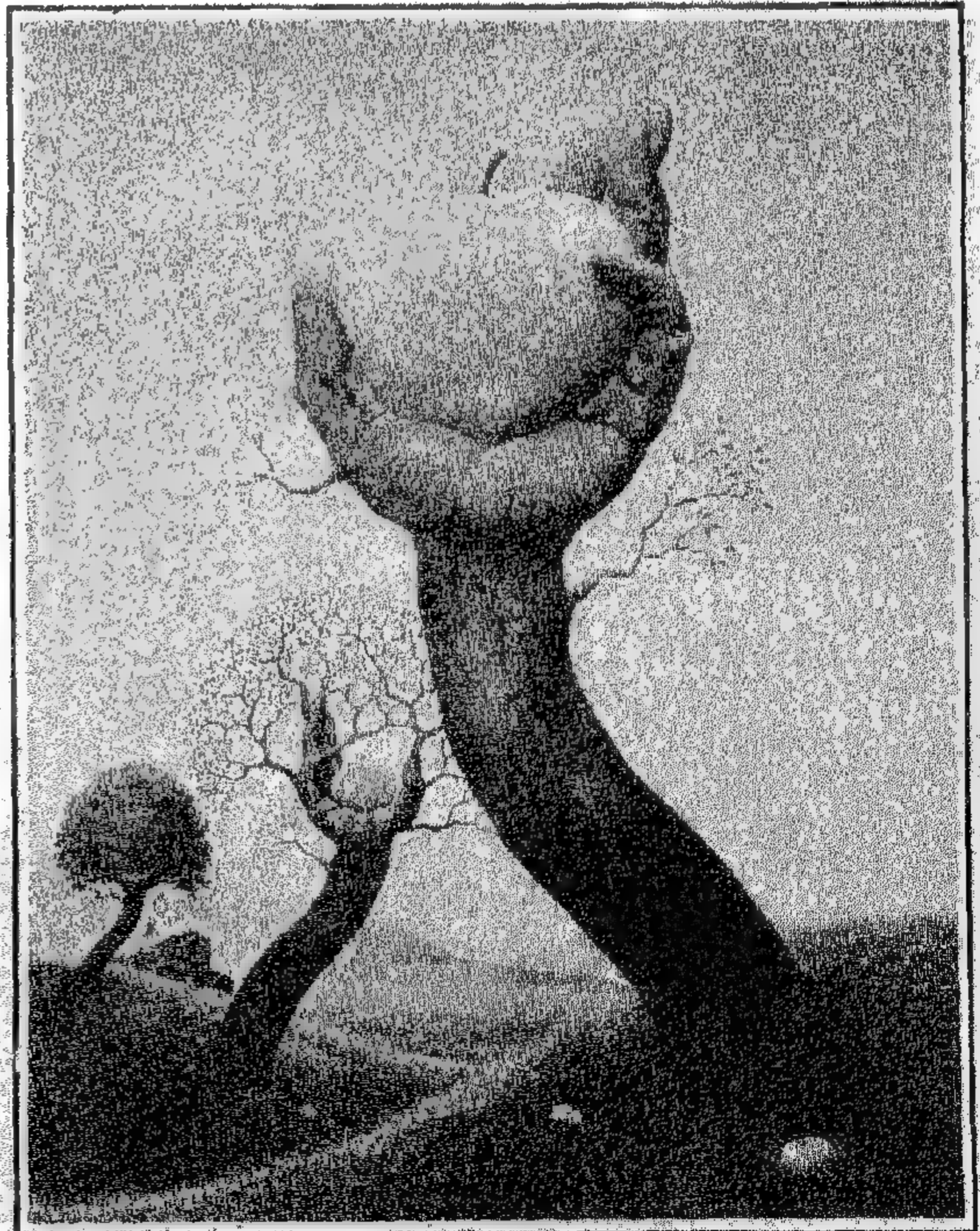
ولنستمع للشاعر اللاتينى تيبوللوس (٥٥ أو ٤٨ - ١٩ ق.م) وهو يتغنى بهذا العصر الساتورنى الذهبى الذى يفتقده هو ومعاصروه :

« كم كانت حياتهم سعيدة في عصر ساتورنوس .
لم يكن الشور قد أسلم رقبتة للنير .
وما كانت أنياب الخيول المستأنسة
قد عضت الشكائم .
وما كان بساكن أن يضع باباً على بيته .
لا . . . ولم توضع علامات
حجرية كحدود بين الحقول .
كانت أشجار البلوط تسكب عسلاً .
والنعاج . . . كانت تجرى إلى الفلاح خالى البال
تقدم له ضرعها الممتلئ لبناً .
لم يكن الناس قد عرفوا الحروب .
وما سمعوا بعد صوت النفير .
ولم يستغل الحداد فنه العبقري
لصنع أسلحة الدمار » ●

بل هو الذى قال بوضوح شديد ، وتأكيد قاطع أن البشرية في تدهور مستمر . في البداية كان العصر الذهبى القديم قدم الإنسانية . إنه عصر الوفرة والكثرة ، الرخاء والاسترخاء ، عصر السلام والأمان في ظل حكم الإله أو الملك كرونوس والد زيوس (رب الأرباب الإغريق) وسلفه في التربع على عرش السماء . وعندما اختفت هذه السلالة البشرية الذهبية من سطح الأرض حلت محلها سلالة أخرى فضية ، وتلتها سلالة برنزية . وبعد ذلك أتت السلالة الرابعة ، سلالة الأبطال ، وهى السلالة التى لا تستمد اسمها من أى معدن من المعادن ، كما أنها السلالة التى انقرضت في الحروب حول أسوار طيبة وطروادة . وبعدها جاء عصر السلالة الخامسة الحديدية ، أى العصر الحديدي الذى يتحدث عنه هيسودوس فيقول :

يرى البعض منا أن مسيرة الأجيال في تدهور مستمر ، والغريب أن الكثيرين بكوا على ما فاتهم من عز الأجيال الأسبق ومؤددها ، ورثوا ما آلت إليه الأحوال في عصرهم ، وأشفقوا على من سيعيش بعدهم ، فالأمور تسير من سيئ إلى أسوأ .

وفي كل عصر نجد شعراء وأدباء يروجون لهذه الفكرة . ولعل هيسودوس الشاعر الإغريقى القديم (حوالى القرن السابع ق.م) هو أول المؤمنين بها ، والمعبرين عنها صراحة . فهو صاحب فكرة العصور ،



في قضية العودة إلى المبادئ

د. محمد عامر

زكى مراد جاء فيه إنه مات كبا عاش على موقفه ، مقرا
لحق إسرائيل في الوجود .

ليس من الأفضل إذن أن نعود إلى المبادئ ، على
الأقل لنستوضح أمثال هذه الأمور ؟

٣ - المصالح :

كثيرا ما تكون المصالح متعارضة وليس المقصود
هنا مجرد تعارض مصالح الطبقات أو الفئات المختلفة .
فمصالح الطبقة الواحدة ، أو الفئة الواحدة ، أو حتى
الفرد الواحد ، يمكن أن تكون متعارضة . فمثلا ،
كثيرا ما تتعارض مصالح المدى الطويل مع مصالح
المدى القصير ، والمصالح الأسمى مع المصالح
الأدنى ، ...

كيف يكون الاختيار بين هذه المصالح المتعارضة ؟
هل يمكن تجاهل دور العودة إلى المبادئ في محاولات
تغليب المصالح الأسمى على المصالح الأدنى ، ومصالح
الأغلبية على مصالح الأقلية ، ... ؟

٤ - الوسائل العملية :

شاعت بيننا في السنوات الأخيرة تعبيرات تقول :
هذه هي الطرق العملية ، أو الوسائل العملية ، أو
الأساليب العملية . دون أن نهتم كثيرا بما تقود إليه هذه
الطرق ، أو الوسائل ، أو الأساليب . حتى كادت
« العملية » تصبح قيمة في حد ذاتها ، وصار علينا أن
نقتنع ، بل أن نسمع بما توصلنا إليه كائننا ما كان .

إذا كانت المبادئ ، دون وسائل عملية تقود إليها ،
ضربا من الأحلام ، أو الأوهام ، فإن التركيز على
الوسائل العملية ، مع تجاهل المبادئ ، يفسح أوسع
الطرق للانتهازية .

لقد كان تركيزنا قبل ١٩٦٧ على المبادئ دون
الوسائل ، ثم صار التركيز بعد ١٩٧٣ على الوسائل
دون المبادئ والمطلوب الآن التركيز على الأمرين معا .

٥ - المراوغة :

في ظل الغموض ، تزدهر المراوغة . والعودة إلى
المبادئ ، تحديدا لما هو متفق عليه منها ، ثم عرض
مختلف الأهداف والاجتهادات والاستراتيجيات
والوسائل على ذلك المتفق عليه ، هو الذي يلزم الجميع
الحجة ، ويضيق الخناق على المراوغة والمراوغين .

حقا ، إن العودة إلى المبادئ تتطلب وقتا وجهدا ،
لكن بديل ذلك هو الحرث في البحر ، أو ما هو أسوأ ●

٢ - الاتفاق والاختلاف :

ما هي البدهيات التي نحن - كمصريين ، أو كمرب
- متفقون عليها ؟

هل نفى أي حق للصهيانية في إقامة دولة على أي جزء
من أرض فلسطين ، ونفى أي حق لإسرائيل من
الوجود (كدولة) ، إحدى هذه البدهيات المتفق
عليها ؟

الإجابة المتوقعة هي نعم . لكن ألا تلقى الحقائق
التالية ظلالة من الشك على هذه الإجابة :

(أ) مشاركة الأستاذ أحمد لطفي السيد في احتفالات
إقامة الجامعة العربية بالقدس المحتلة ، عام ١٩٢٥ ،
أي بعد صدور وعد بلفور ، وصك الانتداب اللذين
يقتضيان عمليا إقامة دولة صهيونية في فلسطين . وغنى
عن القول أن هذه الجامعة دعامة قوية من دعائم تلك
الدولة .

(ب) عندما زار د . طه حسين فلسطين عام ١٩٤٦
ولاحظ السفن التي تستقدم عليها الحركة الصهيونية
اليهود من أوروبا استكمالا لدعائم الدولة ، لم يكتب في
مصر محررا من هذا ، بل كتب متحدنا عن بؤس اليهود
القادمين ، وعن أغاثهم الشجية ، ...

(ج) كتابات الأستاذ توفيق الحكيم التي لم يحف
مدادها بعد عن المتحضرين (يقصد الإسرائيليين) ،
الذين علينا أن نتقدم نحوهم كلها تقدموا نحونا ...

(د) نشرت مجلة اليسار العربي في أحد أعدادها
الصادرة عام ١٩٨٠ (تصدر بالعربية في باريس -
رئيس التحرير الأستاذ ميشيل كامل) تأيينا للأستاذ



هل من المفيد أن نطرح في معترك الفكر
السياسي المصري أسئلة تتعرض
للمبادئ الأساسية للصراع العربي
الصهيوني ، مثل :

هل يوجد أي سند أخلاقي أو قانوني للمشروع
الصهيوني ؟ أو لمعارضة المشروع الصهيوني ؟

تستند وجهة النظر القائلة بـ لا ، ليس هذا من
المفيد ، إلى :

١ - قد يمثل هذا السؤال ، وأمثاله ، قضايا
خلافية عند غير العرب . أما عند العرب ، فهذه قضايا
بدهية .

٢ - قضية الصراع العربي الإسرائيلي تناقش الآن
على صعيدين :

(أ) المصالح (ب) الوسائل العملية

وقضية المبادئ غير واردة في الأذهان ، وبالتالي
فالعودة إليها حرب في غير ميدان .

(٣) العودة إلى المبادئ ستتيح للمراوغين فرصة
التخلي عن مسئوليتهم ، والدخول بنا في مناهات نحن
في غنى عنها .

ولن نهتم هنا بما قد تنطوي عليه هذه الأسانيد من
تناقض ، لأن المرء يمكن أن يأخذ ببعضها ، وليس
بالضرورة بها كلها . بدلا من ذلك سنحاول مناقشة
الموضوع نقطة نقطة .

١ - البدهيات

لعله من المتفق عليه أن الكلام لا يمكن أن يبدأ من
فراغ ، بل لابد له من بدايات (تعرف عادة
بالبدهيات ، أو المسلمات ، أو المصادرات) تنطلق
منها . هذه البدايات قد تكون ضمنية ، وقد تكون
صریحة . والتحول من الضمني إلى الصريح يعد تقدما
في مجال الفكر .

وفي أوقات الأزمات والخلافات الجذرية ، يعود
الناس إلى الجذور ، أي إلى المبادئ أو البدهيات ،
محاولين جعلها صريحة قدر الإمكان ليسهل عليهم تبيين
مواقع الاتفاق والاختلاف . وعلى هذا ، فالعودة إلى
المبادئ لا تكون بالضرورة من أجل نقضها ، بل قد
تكون من أجل تحديدها وتأكيدا ، ومن ثم الانطلاق
منها إلى اتفاق واضح المعالم ، قائم على أساس قوى .
وهذا هو بالضبط ما نحتاجه في ظل الخلط الشديد الذي
نعاني منه الآن .

خلاصة النحو العربي - كتبها الإمام عبد القاهر الجرجاني - المتوفى عام ٤٧٤ هجرية - في صفحة واحدة منذ ما يقرب من الألف سنة جاءت في مقدمة كتابه «دلائل الإعجاز» .

خلاصة النحو العربي في صفحة



الكلم ثلاث : اسم ، وفعل ، وحرف . وللتعليق فيها بينها طرق معلومة ، وهو لا يعدو ثلاثة أسماء : تعلق اسم باسم ، وتعلق اسم بفعل ، وتعلق حرف بها .

فلا اسم يتعلق بالاسم بأن يكون خبراً عنه ، أو حالاً منه ، أو تابعاً له صفة أو تأكيداً ، أو عطف بيان ، أو بدلاً ، أو عطفاً بحرف ، أو بأن يكون الأول مضافاً إلى الثاني ، أو بأن يكون الأول يعمل في الثاني عمل الفعل ، ويكون الثاني في حكم الفاعل له أو المفعول . وذلك في اسم الفاعل كقولنا : «زيد ضارب أبوه عمراً» ، وكقوله تعالى : «أخرجنا من هذه القرية الظالم أهلها» [سورة النساء : ٧٥] ، وقوله تعالى : «وهم يلعبون . لأهية قلوبهم» [سورة الأنبياء : ٣ ، ٢] . يشترط لعمل اسمي الفاعل والمفعول عمل الفعل ، الاعتماد على المبتدأ أو الموصوف أو ذى الحال ، ولعله نوع الأمثلة للإشارة إلى ذلك . ومثلها الاستفهام والنفي نحو : «قائم الزيدان» . ويقال مثل هذا في كل تنويع ، وتعدّد الأمثلة مطلوب لذاته . واسم المفعول كقولنا : «زيد مضروب غلمان» ، وكقوله تعالى : «ذلك يوم مجموع له الناس» ، [سورة هود : ١٠٥] ، والصفة المشبهة كقولنا : «حسن وجهه» ، وكرّم أصله ، وشديد ساعته ، والمصدر كقولنا : «عجبت من ضرب زيد عمراً» ، وكقوله تعالى : «أو أطعم في يوم ذي مسغبة يتيماً» [سورة البلد : ١٤] ، [١٥] ، أو بأن يكون تمييزاً قد جلاه / ، منتصباً عن تمام الاسم = ومعنى «تمام الاسم» ، أن يكون فيه ما يمنع الإضافة ، وذلك بأن يكون فيه نون تثنية ، كقولنا : «قفيزان برا» ، أو نون جمع كقولنا : «عشرون درهماً» ، أو تنوين كقولنا : «راقود خلأ» ، و«ما في الساء قدّر راحة سحاباً» ، أو تقدّر تنوين كقولنا : «خمس عشرة رجلاً» ، أو يكون قد أضيف إلى شيء ، فلا يمكن إضافته مرة أخرى ، كقولنا : «لى ملوّه عسلاً» ، وكقوله تعالى : «ملء الأرض ذقناً» [سورة آل عمران : ٩١] .

وأما تعلق الاسم بالفعل ، فبأن يكون فاعلاً له ، أو مفعولاً ، فيكون مصدراً قد انتصب به كقولك : «ضربت ضرباً» ، ويقال له «المفعول المطلق» . أو مفعولاً به كقولك : «ضربت زيدا» ، أو ظرفاً لمفعولاً فيه ، زماناً أو مكاناً ، كقولك : «خرجت يوم الجمعة» ، ووقتاً أملاً ، أو مفعولاً معه كقولنا : «جاء البرد والطبالة» و«لوتركت الناقة وفصيلها لرضيعها» ، أو مفعولاً له كقولنا : «جئتكم إكراماً لك» ، وفعلت ذلك إرادة الخير بك «، وكقوله تعالى : «ومن يفعل ذلك آتبعه مريضات الله» [سورة النساء : ١١٤] ، أو بأن يكون منزلاً من الفعل منزلة المفعول ، وذلك في خبر «كان» وأخواتها ، والحال والتمييز المنتصب عن تمام الكلام ، مثل : «طاب زيد نفساً» ، وحسن وجهاً ، وكرم أصلاً ، ومثله الاسم المنتصب على الاستثناء ، كقولك : «جاءني قوم إلا زيدا» ، لأنه من قبيل ما ينتصب عن تمام الكلام .

وأما تعلق الحرف بها ، فبأن ثلاثة أضرب : أحدها : أن يتوسط بين الفعل والاسم ، فيكون ذلك في حروف الجر التي من شأنها أن تعدي الأفعال إلى ما لا تعدى إليه بأنفسها من الأسماء ، مثل أنك تقول : «مرت» ، فلا يصل إلى نحو «زيد» ، وعمر» ، فإذا قلت : «مرت بزيد» ، أو على زيد» ، وجدته قد وصل بالهاء «أو على» . وكذلك سبيل الواو الكائنة بمعنى «مع» في قولنا : «لوتركت الناقة وفصيلها لرضيعها» ، بمنزلة حرف الجر في التوسط بين الفعل والاسم وإيصاله إليه ، إلا أن الفرق أنها لا تعمل بنفسها شيئاً ، لكنها تبين الفعل على عمله النصيب . وكذلك حكم «إلا» في الاستثناء ، فإنها عندهم بمنزلة هذه الواو «الكائنة بمعنى «مع» / في التوسط ، وعمل النصيب في المستثنى للفعل ، ولكن بوساطتها وعون منها .

والضرب الثاني من تعلق الحرف بما يتعلق به ، العطف ، وهو أن يدخل الثاني في عمل العاقل في الأول ، كقولنا : «جاءني زيد وعمرو» و«رأيت زيدا وعمراً» ، و«مرت بزيد وعمرو» .

والضرب الثالث ، تعلق بمجموع الجملة ، كتعلق حرف النفي والاستفهام والشرط والجزاء بما يدخل

عليه ، وذلك أن من شأن هذه المعاني أن تتناول ما تتناوله بالتقييد ، وبعد أن يستند إلى شيء .

معنى ذلك : أنك إذا قلت : «ما خرج زيد» و«ما زيد خارج» ، لم يكن النفي الواقع بها متناولاً للخروج على الإطلاق ، بل الخروج واقعاً من «زيد» ومُسنداً إليه .

ولا يعزّك قولنا في نحو «لا رجل في الدار» : إنها لنفي الجنس ، فإن المعنى في ذلك أنها لنفي الكثرة في الدار عن الجنس . ولو كان يتصور تعلق النفي بالاسم المفرد ، لكان الذي قالوه في كلمة التوحيد من أن التقدير فيها : لا إله لنا ، أو في الوجود ، إلا الله ، فضلاً من القول ، وتقديراً لما لا يحتاج إليه . وكذلك الحكم أيداً .

وإذا قلت : «هل خرج زيد» لم تكن قد استفهمت عن الخروج مطلقاً ، ولكن عنه واقعاً من «زيد» . وإذا قلت : «إن يأتي زيد أكرمه» ، لم تكن جعلت الإتيان شرطاً ، بل الإتيان من «زيد» ، وكذا لم تجعل الإكرام على الإطلاق جزاءً للإتيان ، بل الإكرام واقعاً منك . كيف ؟ وذلك يؤدي إلى أشنع ما يكون من المحال ، وهو أن يكون ها هنا إتيان من غير آت ، وإكرام من غير مكرم ، ثم يكون هذا شرطاً وذلك جزاءً .

وتختصر كل الأمر أنه لا يكون كلام من جزء واحد ، وأنه لا بد من مُسند إليه ، وكذلك السبيل في كل حرف رأيت يدخل على جملة ، «كأن» وأخواتها ، ألا رى أنك إذا قلت : «كأن» ، يقتضي مُشبهها ومُشبهها به ؟ كقولك : «كأن زيداً الأسد» . وكذلك إذا قلت «لو» و«لولا» ، وجدتها يقتضيان جملتين ، تكون الثانية جواباً للأولى .

وجملة الأمر أنه لا يكون كلام من حرف وفعل أصلاً ، ولا من حرف وأسم ، إلا في النداء نحو : «يا عبد الله» ، وذلك إذا حقق الأمر كان كلاماً بتقدير الفعل المضمر الذي هو «أعني» و«أريد» و«أدعو» و«يا» دليل عليه ، وعلى قيام معناه في النفس ●

اختيار هرقل

نسب المورخ كسيوفون (حوالي ٤٢٨ - ٣٥٤ ق م) نشأة أسطورة «اختيار هرقل» إلى الفيلسوف السوفسطائي بروديكوس القرن الخامس ق م. ولما كانت هذه الرواية هي الوحيدة التي وصلت إلينا عن ذلك الجزء من أسطورة هرقل فقد رأينا أن نورد هنا ترجمة أمينة لنصها كما وردت عند كسيوفون

«عندما كان هرقل ينتقل من مرحلة الطفولة إلى الشباب وهي المرحلة التي يبدو فيها الشبان وقد أصبحوا سادة أنفسهم فيتفكرون فيما إذا كانوا سيختارون طريق حياتهم عبر الفضيلة أو عبر الرذيلة، خرج هرقل لكي يجلس في هدوء يتدبر أمره، أي الطريقين يختار؟

وظهرت له سيدتان قادمتان عليه وكانتا فارعتي الطول. أما الأولى فقد كانت سارة المنظر كريمة الطبع، زينت جسدها بالطهارة وعينها بالحياء وقامتها بالاعتدال، وقد ارتدت لباساً أبيض ناصعاً. أما الأخرى فقد بدت بدينة وناعمة، زخرفت جلد بشرتها حتى يبدو أكثر بياضاً واحمراراً مما هو في الواقع واعتنت بقامتها حتى تبدو أطول مما هي في الحقيقة، وعيناها تقفران هنا وهناك، واختير ملبسها بعناية حتى يلمع جامها بأقصى درجة ممكنة، تنظر بين الحين والحين إلى نفسها ثم تلتقي بالنظرات في كل اتجاه لعل أحداً ينظر إليها، بل وغالباً ما تنظر إلى ظلها.

وعندما اقتربتا من هرقل تقدمت الأولى إلى الأمام بنفس السرعة التي كانت تخطو بها من قبل. أما الثانية فما أن رأت هرقل حتى أرادت أن تسبق الأولى مهولة إليه وقائلة:

«أي هرقل! إن أراك في حيرة من أمرك، أي طريق تختار لحياتك؟ فإن اتخذتني صديقة لك، سأقودك على أحلى وأسرع الطرق، لن تفوتك لذة من اللذات دون أن تذوقها، أما الصعاب والمشاق فستفنى حياتك دون أن تحبها. فأولاً لن تفكر في الحروب ولا في أمور العيش وإنما ستفنى حياتك لا تفكر إلا في أي طعام أو شراب لذيت تختاره، وأي منظر يروق لعينيك، وأي صوت يجلو في أذنيك، أي عطور تضع وأي شيء تلمس فتتلهذ بلمسه... وستنام على فراش وثير للغاية وستحصل على كل ذلك دون أدنى مشقة. لا تخف أن تتناقص هذه الأشياء أو أنني سأقودك للحصول عليها مرهقاً ومعذباً جسدياً أو نفسياً. ولكن إذا كان الآخرون يعملون في جد، فستجني أنت ثمار كدهم، لا تأنف من أي شيء يمكن أن يعود عليك بالكسب. فانا أعطي لأتباعي حق الانتفاع بكل شيء وفي أي مكان».

فلما سمع هرقل هذا الكلام سأها: «ما اسمك أيتها المرأة؟» فأجبت «بطلق على أصدقائي اسم «السعادة» أما من يكرهوني فيسموني «الرذيلة» لاحتقارهم لي».

وفي نفس الوقت تقدمت المرأة الثانية من (هرقل) وقالت مخاطبة: «ها أنا يا هرقل، أتيت إليك عارفة من هم والداك اللذان انجباك وما هي طبيعتك وطبيعة تربيتك، ومن ثم فأنني أمل - لو اخترت الطريق المؤدية إلى - أن تصبح بالقطع فعالاً للخير وقوراً. وسأكون أنا نفسي أكثر تشرفاً وتميزاً بما أقدمه لك من خيرات. لكنني في حديثي لن أخدعك بمقدمات عن اللذة وإنما سأتلو عليك الحقائق كما هي وكما خلقتها الآلهة - ذلك أن الآلهة لا تهيب البشر شيئاً من الخيرات والطيبات دون كد وكدح، ولئن أردت أن تحوز رضا الآلهة فعليك بعبادة الآلهة، وإن رغبت في أن تكون محبوباً بين أصدقائك فعليك بتقديم أعمال الخير لهم، وإن طمعت في أن تكرمك أية مدينة عليك أن تخدم هذه المدينة، وإن كنت شغوفاً بأن تكون موضع إعجاب كل بلاد الإغريق لفضيلتك عليك أن تبذل ما في وسعك من أجل تقديم أعمال خيرة لبلاد الإغريق، وإن أردت أن تحمل لك الأرض فواكه وفيرة عليك بفلاحة الأرض، وإن كنت تفكر في أن تكون ثرياً بقطعان الماشية والأغنام، ينبغي أن تعني بهذه القطعان، وإن كنت تطمع في أن يتسع سلطانك عن طريق الحرب، وأن تكون قادراً على حماية الأصدقاء وإخضاع الأعداء فعليك بتعلم فنون الحرب على يد خبائرها وأن تتمرن على استخدامها كيفما ينبغي، وإن أردت أن يكون لك جسم قوي، فعليك أن تعود جسديك أن يكون في خدمة عقلك وأن تدربه كذلك بالعمل والعرق».

ثم واصلت «الرذيلة» الحديث كما يقول بروديوكوس فقالت: «أي هرقل... ألا ترى كم هو شاق وطويل ذلك الطريق نحو السعادة الذي تصفه لك هذه المرأة؟... أما أنا فسأقودك عبر طريق سريع وقصير نحو المتعة».

فردت عليها الفضيلة: «أي شيء خير لديك أيتها الشقية؟ وأي شيء حلو تعرفين مادمت لا ترغبين في بذل أي مجهود من أجل مثل هذه الأشياء؟ أنت يا من لا تتوقين حتى إلى الرغبة في الأشياء الخيرة ولكنك تملكين نفسك بكل لذة قبل أن تكون بك حاجة إليها، فتأكلين قبل أن تجوعي وتشرين قبل أن تعطشي، ولكي يلد لك الطعام تقتنين الطهارة المهرة، ولكي يلد لك الشراب تحتفظين بأفخر أنواع الخمور، وفي أثناء الصيف تطلين الثلج باحثة عنه في كل مكان، ولكي يلد لك النوم لا تكتفين بالفراش الوثير ولكنك تحرصين على أن يكون لك سرير ذو أعمدة عالية، ترغبين في النوم على الدوام لا بسبب إرهاق تشعرين به وإنما لأنه ليس لديك ما تفعلينه. تسعين للحصول على اللذات الجسدية دون أن تكون بك حاجة إليها. وتتحاليين للاستمتاع بها بشق الطرق حتى أنك تتخذين من الرجال نساء... وهكذا تشنئين أتباعك على أن يعربدوا طوال الليل وأن يغطوا في سبات عميق أكثر ساعات النهار فائدة (للعمل). حقاً أنك خالدة ولكنك من قبل الآلهة منبوذة، ومن قبل البشر الخيرين مدمومة... إنك لمحرومة من سماع كلمة ثناء وهي أحلى ما يمكن أن يقع على أذن إنسان، كما أنك حرمت أيضاً من أبهى منظر في الحياة إذ لم تشاهدي قط عملاً طيباً من صنع يدك. فمن إذن سيصدق كلامك إن نطقت؟ ومن سيلبي لك طلباً إن كنت في حاجة إلى أي شيء؟ وأي عاقل سيغامر بالإلزام إلى زمرك؟ فالشبان (من أتباعك) هزبلو الجسد، وعندما يكبرون تصبح نفوسهم خاوية من أي قدرة عقلية، يشأون مرفقين دون كدح في الشباب ويقضون شيخوختهم في قذارة واهياء أما أنا فأرافق الآلهة والخيرين من الناس، لا يتم بدوني أي عمل خير إلهي أو آدمي. ألقى من الحفاوة والتكريم الدرجات الأولى لدى الآلهة وبني البشر الذين يتبعون طريقى، فانا رفيقة محبوبة للعمال الحرفيين، وحارسة المنازل الأمانة لأصحابها، وحامية حنون لأهل المنزل وخدمته، مواسية طيبة لآلام الناس في السلم، وحليفة وثيقة في أعمال الحرب، خير رفيق في رحاب الصداقة، يتمتع أصحابي بأكلهم وشربهم متعة لذيذة ومعتمدة، لأنهم يكبحون جماح شهواتهم حتى يصبحوا بحاجة حقيقية لأشباعها. فإني نومهم أكثر متعة من نوم أولئك الذين لا يكسحون في العمل وعندما ينهضون من نومهم لا يكونون منهكي القوى، وهم لا يهملون واجباتهم بسبب هذا النوم. وبينما يتمتع الشبان من أتباعي بثناء الكبار عليهم فإن الكبار يتلقون أسمى آيات التبجيل والتعظيم من الشباب، ويتذكرون أعمالهم السالفة في متعة ويتلذذون وهم يؤدون أعمالهم العالية عن طريقى يصبحون أصدقاء للآلهة محبوبين لدى أصدقائهم، جديرين بالتكريم من أوطانهم، وعندما يأتيهم أجلهم المحتوم لا يثامون أمواتاً منسيين غير مكرمين، ولكنهم يونعون ويخلدون بالذكرى الأبدية... أي هرقل يا ابن الوالدين الخيرين إن سعيت سعياً حثيثاً نحو مثل هذه الفضائل فلسوف يصبح في مقدورك الحصول على سعادة الخلود الأبدية».

مائة عام من العزلة

وعودة الرواية

الى عصرها الذهبي

شمس الدين موسى



تعتبر رواية مائة عام من العزلة التي كتبها جابريل جارتيا ماركيز عام ١٩٦٧ من أهم الروايات التي جذبت إهتمام مختلف المهتمين بالأدب والفن في العالم ، وذلك قبلما تعلن الأنباء عن حصول كاتبها جارتيا ماركيز على جائزة نوبل للأدب عام ١٩٨٢ . ولقد نشرت الرواية في اللغة العربية لأول مرة عام ١٩٨١ عن الفرنسية في بيروت ، فأثارت الكثير من الجدل والاهتمام بين المثقفين والمهتمين بالرواية في العالم العربي ، مما دفع لإعادة نشرها بعد أن ترجمها الدكتور سليمان العطار عن الأسبانية مع بداية عام ١٩٨٣ . وبذلك كانت رواية مائة عام من العزلة هي الرواية الأولى التي تترجم مرتين في غضون فترة قصيرة للغاية لم تتجاوز العامين .

من خلال ماروي من حكايات شعبية .. زنجية ، وهندية أو غجرية .. واساطير امتدت في اعماق تاريخ الشخصية التي عاشت داخل تلك البقعة على شاطئ نهر تجرى مياهه الصافية كاشفه عن كتل الأحجار الصماء بأعماقه ، بينما يفصلها عن المدينة الشاطيء من ناحية والغابة من ناحية أخرى .

ولقد تكونت القرية «ماكوندو» على أيدي تلك المجموعة ، التي انتقلت اليها بعد هجوم القرصان «سير فانس دريك» على بلدتهم «ريواتشا» ، فخرجوا مهاجرين ومشتتين نحو أربعة عشر شهراً وسط الغابات ، حتى اختاروا المكان الذي يقيمون به على شاطئ النهر ، والذين أسسوا فيه قريتهم . وسرعان ما تنامت بيوت القرية بمرور الوقت . وكان أوج ازدهارها في الفترة التي تجاوزت به عزلتها عن العالم المحيط بها ، وأصبحت مركزاً للأحداث عندما قاد أوريليانو التمرد ضد الحكومة ، وهو الابن الثاني لكل من خوسيه أركاديو بونديا . . . وأورسولا ، . . . وإستمر يحارب الحكومة عدة سنوات محققاً الانتصارات والثورة في الإقليم جميعها . لكن بنهاية الحرب سرعان ما يعود أوريليانو إلى عزله داخل العمل الذي حوله إلى (ورشة) لصناعة الأسماك الذهبية ، التي كان يوزعها .

واحداث الرواية تستمر ممتدة وفق ثلاثة خطوط :

١ - خط يتغلغل عبر الزمان مستلهماً الأساطير القديمة والحكايات الشعبية ، التي تروىها الأم والجدة أورسولا .

وإذا كانت أهمية الرواية قد تحدت لدى القارئ في العالم بصفة عامة فذلك لأنها تقدم عالماً جديداً على القارئ ، وهو عالم أمريكا الجنوبية الذي لم يعرف عالماً من قبل عن طريق الرواية . كما أن الرواية جاءت شديدة التركيب استناداً كاتبتها - ماركيز - من جميع الإنجازات التي حدثت في بناء الرواية في العالم ، فجاءت معبرة عن جدلية العالم الذي تقدم خصوصيته في الوقت الذي لم تغفل فيه الملامح العامة للأوضاع في المنطقة ، ووضعها بالنسبة للعالم المتقدم . ولقد استخدم بعض النقاد مائة عام من العزلة . . لتفسير أعمال ماركيز السابقة عليها مثل . . الكولونيل لا يجد من يكاتبه ، وفي ساعة نحس . . وذلك لما يحتويه عالمه من تشابك وإمتداد لأبطاله في رواياته المختلفة . .

ورواية مائة عام من العزلة . . تعرض الحياة بداخل قرية . . «ماكوندو» من خلال أفراد أسرة معينة ، وهي الأسرة التي أسسها . . خوسيه أركاديو بونديا ، وأورسولا زوجته ، وهي ذات الأسرة التي تتبعها الروائي في أجيالها المتعاقبة فيما يتجاوز المائة عام بغدة سنوات ، والتي سمي أفرادها ذات الأسماء بالتبادل . ولقد كانت هذه الأسرة المتميزة عن غيرها من المواطنين المخلطين الذين يعيشون في تلك البقعة من أمريكا الوسطى ، التي اختلط فيها المهاجرون من إسبان ، أوربيين ، عرب ، هنود حمراء . . يعيشون في إختلاط دائم مكونين أجيالاً جديدة أحست بإنتمائها إلى تلك الأرض ، وأصبحوا يمثلون أبناءها الحقيقيين بعد أن تشبعوا بمناخها وتضاريسها أو كونوا تاريخاً

٢ - خط واقعي يتتبع العلاقات بين اشخاص الرواية من غيرة ، وحب ، ومنافسة . وكراهية . . الخ
٣ - إبراز العزلة على أفراد الأسرة أو في بيتهم ، أو على المنطقة كلها ، وازدهار القرية ماكوندو كلما ضعفت العزلة أو تدهورها كلما إزدادت العزلة في الأفراد أو بيت الأسرة ، ويظهر ذلك بنمو الشجيرات الشيطانية على جوانب البيت وحوائطه ، مع ظهور الفطريات والطحالب على مواسيره ، وتغلغل النمل الأحمر بين جدرانها وتآكل أخشابها وتفتت أثاثه .

والملاحظ أن أبطال الرواية الذين إختارهم « ماركيز » كانوا على قدر كبير من الفطرة والبداية ، مما أعطى لذلك العالم الذي قدمه رواحه الخاصة وطرافته ، وكانوا في وجودهم يشكلون وحدة العالم الذي قدمه ماركيز ، خاصة حياة الغجر وأساليهم وسحرهم البدائي ، الذي أشاع الكثير من الروح الأسطوري في أجزاء الرواية المختلفة بتأثيره على نفوس أبطال الرواية مثل خوسيه أركاديو الثاني ، الذي بهرته إحدى الفتيات الجميلات ، وسحرته بجمالها الغجري الأخاذ ، فقرر أن يتبعها حتى نهاية العالم ، ولم يعد إلا بعد سنوات طويلة . وكانت جميع أجزاء جسمه مثل الحية الرقطاء بعد وشمه بالعلامات التي يستخدمها الغجر ، مما أغوى « ريبكا » الفتاة التي تبنتها الأسرة بقرتوبدايته ، فاستسلمت له تاركة خطيئها الإيطالية الأصل الذي كان يقوم بتعليمها الرقص مع أمارتنا ، وذلك في الوقت الذي ظلت فيه أورسولا الأم توجه إشمئزها لحياة الغجر ، وهي التي عاشت حتى المائة والعشرين عاماً . ولكن طباع الغجر كانت قدست أفراد أسرتها عن طريق بيلا تيرنر التي عاشت مع الابن خوسيه وأنجبت منه ، ثم عاشت ابن أخ خوسيه وأنجبت منه أيضاً ، وكلما أنجبت طفلاً قدمته للأم أورسولا مصدر القوة والشخصية المحورية في الرواية ، بإعتباره أحد أفراد أسرتها ، فكانت أورسولا تعطيه اسماً من أسماء الآباء ، ويصير أحد أفراد الأسرة ، التي استمرت تنمو وتتطور بإرادة أورسولا ، وكلما ضعفت وأصاب صحتها الوهن كان ذلك مؤشراً للافهات التي تحدث في العالم من حولها ، بينما هي تتعامل مع العالم من حولها ، وفق أحاسيسها الخاصة ، فعندما ترى أن اللبن الذي نسيته على النار لا يحترق بل ترى داخل الإناء الديدان تتراقص فوق اللهب ترفع عينها وتقول إنهم سيحكمون بالموت على أوريليانو ، وهو ابنها الذي قاد الحروب ضد الحكومة تأييداً للبراليين . ولقد استخدمت أورسولا أمام القوة البدائية للإبناء ولإندفاعاتهم غير المتوقعة تحت تأثير رغباتهم ما تعتقده

من خرافات واساطير ، كانت بمثابة العقيدة البدائية المتوارثة من أعماق ذلك المجتمع ، لكي تحد من ذلك الإندفاع ، الذى كان من وجهة نظرها يحطم الناموس ، وكثيراً ما رددت فكرتها الأسطورية عن أن العلاقات المحرمة غير الطبيعية لابد أن تنأى بأبناء متوحشين لهم ذيل الخنزير ، وهى الأسطورة التى تكررت كثيراً حتى تحققت فى النهاية ، نتيجة معايشة حفيذة إبتتها « أمارانتا - أورسولا » لأوريليانو الثالث ، وهى بمثابة خالته . وكان تحقق الأسطورة نذيراً لإقتلاع بيتهم الكبير بعد أن نخرته جموع النمل الأبيض والأحمر ، وإنقراض بكل سلالة خوسيه أركاديو وأورسولا بعد أربعة أجيال . وكانت العاصفة والإنبيار العظيم ، الذى إقتلع آخر العنقود من أبناء الأسرة التى سميت شوارع بأسماء أبنائها ، بينما لا يعرف أحد حقيقة ما يروى عن هذه الأساء من حكايات .

ولعل القارئ ، يجد عند تتبعه لأحداث رواية مائة عام من العزلة ، أن العزلة فى الرواية لها ثلاث مستويات . وهى :

١ - عزلة الأفراد ذاتهم رغم قوتهم الجسدية والنفسية ، فكل واحد لابد أن يعود إلى بيتهم الكبير ، ليمارس حياته ومتطلباته وفق ما يجرى داخل الأسرة ، وبين أفرادها ذاتهم ، بل انهم كانوا يستوعبون أى عنصر جديد إما بالتبني وأما بالاعتراف به ، ومن ثم يأخذ اسم أحد أفراد الأسرة .

٢ - عزلة البيت الكبير . كان هذا البيت ، بموقعه بالقرب من النهر وعلى ملتقى الطرق باعتباره المركز وبوجود أورسولا ذاتها ، يمثل قلعة كبيرة تجذب إليها من حولها دون أن تتواصل مع معهم حتى إن أوريليانو عندما تمرد ، وقاد الحرب ضد الحكومة سرعان ما عاد إلى القلعة لممارسة هوايته فى صنع الأسماك الذهبية إمعاناً فى العزلة .

٣ - عزلة ماكوندو - القرية - نتجت عن عدم معرفة أحد بها ، وأن سكانها أرادوا الإكتفاء الذاتى ، وهم المهاجرون إليها بعد عشاء ، فكانت عزلتها الجغرافية أحد سماتها الأساسية ، حيث يجدها الشاطئ من جهة والغابة من جهة أخرى ، وعندما تحطمت تلك العزلة كان ذلك بفعل المستعمرين من أصحاب شركة الموز ، الذين فروا هاربين عند قيام التمرد العمالى . . .



ماركيز

الأطفال الذين يتسمون بإسم أوريليانو . وخوسيه يتسم بالشجاعة والإقدام والقوة . بل إن الأوصاف تتعدى ذلك إلى طول الجسم ، وخشونة الصوت أو الطباع . . . الخ كذلك نرى أن العزلة فى الرواية لم تكن إختياراً لأشخاصها وعمدائها بقدر ما كانت مفروضة نتيجة لشخصية أورسولا من ناحية ، ولوضع قرية ماكوندو ذاتها التى لم تكتشف إلا تحت أقدام المستعمرين الأمريكين وعاداتهم السيئة عندما وصلوا مع شركة إنتاج الموز بالمنطقة ، والذى كان وجودهم أحد أسباب زيادة العزلة - أيضاً - لأبناء ماكوندو أمام هجمتهم التى إنتهت بالمذبحة التى راح ضحيتها الآلاف من أهل القرية ، التى زادت عزلتها بعد المذبحة ووصول قوات الحكومة لمعاقبة المنطقة كلها ، حتى إن الأجيال الجديدة لا تعرف ما إذا كان يروى عن المذبحة صحيحاً أم خيالاً أسطورياً ، وهذا ما كانت تشجعه الحكومة .

كما كانت عزلة أوريليانو بعد ذلك فى ورشته الصغيرة ، التى كان يصنع فيها الأسماك الذهبية فى مكان العمل الذى كان يستخدم ملكيادس فى البحث عن حجر الفلاسفة من قبل . كانت عزله كاملة جعلته أقرب إلى التوحش بعد أن ضاع كل أفراد الأسرة بالموت . فكان نائب البحث عن حل شفرة المخطوطات حتى وصلت أمارانتا - أورسولا آخر العنقود فى الأسرة التى أخذت جمال أفراد الأسرة وإقدامهم وبدائيتهم . وسرعان ما توازى وجودها بداخل القلعة التى كادت تتداعى بعد أن نمت الأشجار والأعشاب بكل جوانبها ، مع رغبته فى حل شفرة ملكيادس لفهم ما كتبه بالمخطوطات القديمة . وبانكشاف سر المخطوطات استطاع أوريليانو الثالث أن يدرك أن ملكيادس هو الذى خطط لخطوط الرواية أثناء عزله الأولى فى البيت بأدق تفاصيلها ، ولكنه لم ينظمها طبقاً للتسلسل الزمنى التقليدى - بل كتبها كنسوءات فى لحظة واحدة قرأها أوريليانو ، فأدرك أنه محكوم عليه بالإعدام سلفاً ، بعد أن أحب وعشق أجمل امرأة فى العالم أمارنتا - أورسولا ، وهى خالته كما وضحت الأوراق القديمة .

وفى النهاية - لمإننا نرى فى رواية « مائة عام من العزلة » بما حملته من خيال جامع يصل إلى المستوى الأسطورى المتداخل بالأحداث ، التى يمكن أن ينظر إليها أثناء سردها كأحداث واقعية ، تمثل عودة جديدة لعصر الرواية كشكل فنى لم يفقد نضارته أمام الفنون الأخرى ، مثل السينما التى طغت عليه ، وذلك لما حوته من تفاصيل عالم متكامل ومتميز له عقب خاص لم يكن معروفاً من قبل للقراء ، ويمثل نصف الكرة الغربى الجنوى ، الذى أحيط بالكثير من علامات الإستفهام ، فأظهرته رواية مائة عام من العزلة تحت الضوء كأحد منابع الفن الإنسانى فى العالم المعاصر ●

ومن هنا نرى أن العزلة نبعت من التزام أفراد العائلة التى تقدمها الرواية للنظام المغلق على أفرادها سواء كان ابنائهم شرعيين أم غير شرعيين ، بما كان يواكب تلك التوسعات الدائمة التى كانت تقوم بها أورسولا . وكان الأبناء ، شرعيين ، وغير شرعيين أو متبينين ، يتسمون بأسماء عمداء الأسرة ، بل إن كل ابن أو حفيد كان يجمع الصفات التى يشترك فيها أبواه ، فيأخذ من الأب كذا ، ويترك كذا ، ويأخذ من الأم كذا ، ويترك كذا حسب حالات الإندماج والتزاوج ، فأوريليانو ولد بعينين مفتوحتين ولم يطلق أئنة صرخة ، وكذا كل

وبعرض الرسالة على السيد رئيس التحرير أفاد بالآتي :

أولاً : بعض الموضوعات التي توصف بأنها « حية » أو « شبه ميتة » يكون هدفها في الأغلب الإشارة إلى مناسبة خاصة كما في موضع « زكى مبارك » ، فقد كانت ذكرى وفاته في خلال هذه الأيام ، ولا أقل من مقال تحية لمثل هذا الرجل ، وفي هذا تأصيل لقضيته .

ثانياً : ترمى « القاهرة » فيما ترمى إليه ، إلى مخاطبة أجيال جديدة من الشباب ، وما يعد قديماً « أو مستهلكاً » بالنسبة إلى الجيل السابق لهم ، هو جديد وطازج بالنسبة إليهم ، والمجلة بهذا تصنع في حسابها تختلف الأعمار ومستويات الثقافة .

ثالثاً : تسع خطة « القاهرة » في الأعداد القادمة لمتابعة شتى أنواع الفنون بما فيها « الموسيقى » و « الفن الشعبي » وهي ملاحظة جيدة جداً تشكر المجلة القارئ الفاضل عليها .

رابعاً : تهتم المجلة باتجاهات الإبداع الغربية الحديثة جداً ، ولكن بعضها قد يبدو غريباً على القارئ بعض الشيء ، ولذلك تمهد له المجلة بنماذج سابقة له من اتجاهات الإبداع الكلاسيكية في الغرب .

خامساً : تنوى « القاهرة » إثارة كثير من القضايا الحية التي تقترب بنفوسها من نبض الواقع الحى في مرحلتنا الثقافية الراهنة ، والتي يسعدنا أن يدخل القراء طرفاً في الحوار حولها ، وذلك في أعداد قادمة .

و « القاهرة » تشكر القارئ الفاضل على ملاحظاته الجادة والقيمة ، آملة في دوام التجاوب والتفاعل بينها وبين قرائها .

الثلاث : الجديدة والجدة والصدق ملموسة « ومرتبعة » للقارئ في مواد هذا العدد ؟

ونلخص أهم ملاحظات قارئنا فيما يلي :
أولاً : إعادة إثارة بعض « القضايا الميتة » أو « شبه الحية » التي لا يستفيد أحد من إعادة إثارتها . مثال ذلك موضوع « زكى مبارك عاصفة فكرية » .

ثانياً : بعض الموضوعات الموجودة لا تضيف شيئاً جديداً بما تتضمنه من أفكار قد طرحت كثيراً من قبل ، ولا تدفع القارئ إلى التفاعل أو التأمل أو التفكير . مثال ذلك موضوع « العلماء استثمار هائل للمجتمع » .

ثالثاً : عدم وجود متابعة لبعض أنواع الفنون كالموسيقى والفن الشعبي .

رابعاً : اتجاهات الإبداع الغربية المعاصرة غير موجودة بصورة واضحة ، واقتصر المجلة على تقديم القديم أو المعروف من هذا الإبداع .

خامساً : ضرورة طرح المجلة لقضايا حية ، تقترب بنفوسها من نبض الواقع الحاضر ، بحيث يدخل القارئ طرفاً في الحوار والجدل حولها ، وبذلك تتحقق فاعلية التأثير المطلوبة .

* تلقت « القاهرة » عقب صدور عددها الأول عدداً من رسائل القراء التي تعكس قدراً كبيراً من الثقة والحب ، وتحمل ثمنيات خالصة تدفعنا - بلا شك - إلى مزيد من العمل والإصرار على مواصلة الطريق .

« القاهرة » تشكر السادة القراء

د. عبد الله سرور .
د. وصفي صادق . الاسكندرية .
أشرف سليمان جاد . الحامولي - متوفية .
مجدى محمد أحمد الأنصارى . القاهرة .
أسماء شرف عبد الواحد . المنصورة .

وتلقت « القاهرة » من الأستاذ «كارم يحيى» (صحفي) رسالة يوجز فيها أهم ملاحظاته كقارئ حول العدد الأول من المجلة .

يقول في البداية : نحن لا نملك أمام البراعم إلا الحلم ، والحلم في ذاته هو ما يدفعنا إلى أن نؤكد إيجابيات عمل ما ، وأن نشير - في رفق - إلى سلبياته أملاً في تجاوزها .

ثم يتساءل : إلى أى مدى نجحت « القاهرة » في القيام بالدور المنوط بها . . . وإلى أى مدى كانت جديدة الخصائص

اسم الفرقة	المسرحية	المؤلف	المخرج	تاريخ العرض	مكان العرض
طنطا	شيماء الله يا بوزعير	فهم القاضى	عبد الله عبد العزيز	١٢/١٣ ، ٢/١٤	مسرح السامر مسرح كفر الشيخ
الجيزة	سهرة مع الفريد فرج	الفريد فرج	عادل شاهين	٢/١٣ ، ٢/١٤	مسرح السامر مسرح المنصورة
عزل المحلة	السلطان الحائر	توفيق الحكيم	سمد ممام	٢/١٥ ، ٢/١٦	مسرح السامر مسرح شبين الكوم
دمهور	ملك الشحاتين	نجيب سرور	عبد المقصود فتيم	٧/١٨ ، ١٧	مسرح السامر



● مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ●



بين القصرين .

« إن من لم يشاهد القاهرة لم يعرف عظمة الإسلام ، فهي حاضره العالم وجنة الدنيا ومهد التمدن وباب الإسلام وعرش السلطنة . هي مدينة تضيء عليها قلاعها الحصينة وقصورها الشائخة جمالا فريدا وترينها خانقاوات المتصوفة وتكايا الدراويش والمدارس التي تتألق فيها أقمار العلوم ونجومها » .

ابن خلدون



القرية • للفنان صبري صبور